# QUESTIONS

DE

# L'HISTOIRE DE L'ART

DISCUTÉES

A L'OCCASION D'UNE INSCRIPTION GRECQUE

GRAVÉE SUR UNE LAME DE PLOMB
ET TROUVÉE DANS L'INTÉRIEUR D'UNE STATUE ANTIQUE DE BRONZE

PAR M. RAOUL-ROCHETTE



PARIS
IMPRIMERIE ROYALE

M DCCC XLVI

EXTRAIT DES MÉMOIRES DE L'ACADÉMIE ROYALE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES
TOME XVII, 1re PARTIE.

# QUESTIONS

# DE L'HISTOIRE DE L'ART,

DISCUTÉES À L'OCCASION D'UNE INSCRIPTION GRECQUE
GRAVÉE SUR UNE LAME DE PLOMB,
ET TROUVÉE DANS L'INTÉRIEUR D'UNE STATUE ANTIQUE DE BRONZE[1].

La découverte d'une inscription gravée sur une lame de plomb et cachée dans l'intérieur d'une statue antique de bronze, était un fait si nouveau, si extraordinaire, qu'on devait s'attendre à ce que cette découverte excitât au plus haut degré l'attention du monde savant[2]. Depuis deux ans, cepen-

[1] Lues à l'Académie des inscriptions et belles-léttres, en première lecture, les 3, 17 et 31 mai, 7 14 et 21 juin 1844; lues, en deuxième lecture, les 19 et 26 septembre, 3, 10 et 17 octobre 1845.

[2] Cette découverte a été exposée, avec toutes les preuves à l'appui, dans un Mémoire de M. Letronne, intitulé : *Explication d'une inscription grecque trouvée dans l'intérieur d'une statue antique de bronze, avec des observations sur quelques points de l'histoire de l'art chez les anciens*, et lu à l'Académie des inscriptions et belles-lettres dans les séances des 30 septembre et 6 octobre 1842. Ce Mémoire, destiné à faire partie du tome XV, 2ᵉ partie, des Mémoires de l'Académie, où il est inséré, p. 128-176, avait été tiré à part, et il a été fait deux éditions différentes de ce tirage à part, la seconde desquelles renferme quelques corrections et additions dont il sera tenu compte dans ce Mémoire, rédigé d'après un exemplaire du premier tirage.

dant, que le mémoire où il en était donné connaissance a été rendu public, il ne paraît pas qu'on s'en soit beaucoup occupé, ni pour l'admettre, ni pour le contredire; et, par une singularité qui n'est pas la moindre de toutes celles que présente cette découverte, il se trouve que la science est restée indifférente et la critique muette en présence d'un fait qui semblait de nature à intéresser vivement l'une et l'autre. Peut-être les circonstances étranges dont cette découverte a été accompagnée, ont-elles contribué à produire le silence qui a succédé tout à coup au bruit qu'elle avait fait d'abord. Peut-être a-t-on craint de toucher à des questions qui semblaient sortir du domaine de l'archéologie, et a-t-on voulu attendre que le temps, qui éclaire tant de choses sans le secours des hommes, portât la lumière dans ce qu'on a appelé d'abord et ce qui reste encore un *mystère* [1]. J'avais pensé aussi à me renfermer moi-même dans ce silence prudent, malgré les motifs qui pouvaient me suggérer une conduite différente; et s'il n'y eût eu, dans la découverte dont il s'agit, que le fait même, quel qu'il soit, j'aurais, sans doute, continué à me taire. Mais, à ce fait d'une nature si extraordinaire, on a joint des considérations philologiques qui tendent à établir ce qu'on a nommé une *théorie* [2], dont on veut tirer des conséquences applicables à l'histoire de l'art; et, comme il y a dans cette théorie, qui ne repose, à mes yeux, sur aucune base solide, qui est sujette à beaucoup d'exceptions qu'on n'a pas citées, et qui a contre elle beaucoup d'exemples qu'on n'a pas connus; comme il y a, dis-je, dans cette théorie, d'assez graves inconvénients, j'ai cru qu'il y avait ici pour moi un devoir à remplir dans

[1] Mot employé dans le Rapport de M. Dubois, et reproduit *deux fois*, avec une intention marquée, dans le Mémoire de M. Letronne, p. 17 et 54. — [2] *Explication d'une inscription grecque, etc.* p. 35.

l'intérêt des études qui ont occupé toute ma vie. C'est donc l'examen des considérations philologiques rattachées à la découverte de l'inscription dont il s'agit qui formera le principal objet de mon travail. Mais, tout en m'attachant particulièrement à la question philologique, je ne crois pas pour cela devoir m'abstenir de dire ce que je pense de l'inscription même, en ce qu'elle offre de contradictoire, par sa teneur et par sa paléographie, avec l'autre inscription gravée sur la statue même, et d'étrange par toutes les circonstances qui se rapportent à sa découverte. Encore moins puis-je m'empêcher, puisqu'une occasion naturelle m'en est fournie, de soutenir, sur le sujet de cette statue, une opinion que je n'avais pas adoptée sans de bonnes raisons, du moins à ce qu'il me semblait, et qui a été combattue, sans des motifs suffisants, toujours à mon avis. Tel sera donc l'objet, et telle sera aussi la division du travail que je soumets à l'Académie. J'examinerai, en premier lieu, l'inscription nouvellement découverte, sous quelques-uns des rapports qui la rendent si difficile à admettre; je traiterai, en second lieu, des déductions philologiques qu'on s'est attaché à tirer de cette inscription; je discuterai enfin, dans une troisième section, l'attribution qu'on a faite de la statue à Apollon, d'après une opinion que j'avais d'abord proposée moi-même, mais que j'avais cru devoir écarter, et que je rejette encore.

### § 1. De l'inscription gravée sur une lame de plomb, et cachée dans l'intérieur d'une statue de bronze.

On ne saurait nier, au premier aperçu, que ce ne soit, de la part de deux statuaires qui voulaient faire connaître leurs noms et les transmettre à la postérité, un procédé fort singulier, que celui de loger ces noms, pour parler comme M. Letronne,

dans l'intérieur de la statue; car il y avait bien des circonstances qui pouvaient faire que ces noms ainsi logés restassent à jamais perdus pour la gloire de ceux qui les portaient, et fussent détruits en même temps que leur œuvre même; et il n'y en avait peut-être qu'une seule pour qu'ils reparussent si inopinément à la lumière : c'est la circonstance même de ce nettoyage d'une statue de bronze, dont il n'y a encore que cet exemple unique. Mais, d'abord, on doit se demander par quels motifs les artistes en question purent recourir à une précaution si singulière, de cacher leurs noms pour en mieux conserver la mémoire? Nous savons maintenant, avec toute certitude, qu'il ne fut interdit aux artistes, à aucune époque de l'antiquité, d'inscrire leurs noms sur leurs ouvrages; et l'opinion contraire ne saurait plus se soutenir, en présence de tant de monuments qui portent des noms d'artistes, à côté de noms de donateurs, peuples ou particuliers. Un grand nombre de ces inscriptions avaient été rapportées par Pausanias; d'autres, en plus grand nombre encore, ont apparu sur presque tout le domaine de l'antiquité classique, sans compter celles qui ont été trouvées de nos jours dans la seule Athènes, ce sanctuaire de l'art et de la démocratie helléniques; et j'ai peine à comprendre comment, avec la notion acquise de pareils faits, on a pu reproduire une opinion surannée, qui ne se fonde sur aucun témoignage direct, sur aucun texte authentique, et qui n'est qu'un de ces préjugés historiques, accrédités sans motif et répétés sans examen. Mais enfin, puisque la question s'est présentée de nouveau pour servir à rendre compte d'un fait aussi extraordinaire que celui d'une inscription d'artiste cachée dans l'intérieur d'une statue de bronze, à cause de la défense de la produire au dehors, il importe d'examiner sur quoi repose ce système d'interdiction qu'on attri-

bue à l'antiquité; et je me livre d'autant plus volontiers à cette discussion, qu'en dégageant le problème particulier qui nous occupe d'un argument vicieux qu'on y a rattaché, j'aurai lieu d'écarter de l'histoire de l'art tout entière un préjugé qui ne peut être que le résultat d'une méprise fâcheuse, et une cause perpétuelle d'erreur[1]. Ce préjugé, né on ne sait comment, s'est emparé des meilleurs esprits, témoin l'illustre Quatre-

[1] On en a la preuve par la manière dont un antiquaire français explique le procédé de nos deux statuaires, en exagérant encore les idées de M. Letronne, qu'il adopte avec ce que je me permettrai d'appeler un excès de confiance. « On n'ignore pas, dit-il, que les anciens étaient très-chatouilleux sur ce point, et qu'une ville ou même des particuliers permettaient difficilement que des artistes missent leurs noms sur des monuments consacrés aux dieux. » Or dans quel texte, oserai-je prendre la liberté de le demander, a-t-on vu cela? L'antiquaire français continue : « Ne refusa-t-on pas souvent avec hauteur les offres d'artistes qui voulaient élever à leurs frais des monuments importants et utiles, à la seule condition, pour salaire et récompense, qu'on leur permît d'y inscrire leurs noms? Ces exemples sont trop connus pour les rappeler ici. » Je présume qu'on a eu ici en vue le trait de *Sauras* et de *Batrachos*, cité par M. Letronne, et mal à propos appliqué, comme je le montrerai tout à l'heure; mais ce *trait unique* n'autorisait pas à dire qu'on refusa *souvent*, et encore *avec hauteur*, les offres d'artistes qui voulaient élever à leurs frais des monuments publics. Encore moins devait-on se permettre d'ajouter que les exemples d'une pareille manière d'agir étaient *trop connus pour avoir besoin d'être rappelés*; car j'avoue, à ma confusion, que ces *exemples si connus* n'existent pas pour moi. Je demande donc qu'on en cite un *seul*; ce qui ne sera pas difficile, puisqu'il y en a *tant* et qu'ils sont si *connus*. En attendant, je puis en citer un tout contraire, celui de *Polygnote*, qui, pour avoir peint *gratuitement* dans le Pœcile d'Athènes, reçut des Athéniens le *droit de cité*, et des Amphictyons le *droit d'hospitalité gratuite*, Lycurg. *apud* Harpocrat. s. Πολύγνωτος· τυχόντος δὲ τῆς Ἀθηναίων πολιτείας, ἤτοι ἐπεὶ τὴν Ποικίλην στοὰν ἀνέγραψε προῖκα; cf. Plin., XXXV, 9, 35: « Hic est Athenis porticum, quæ Pœcile vocatur, GRATUITO,... « unde MAIOR huic auctoritas; siquidem « Amphictyones, .. HOSPITIA ei GRATUITA « decrevere; » sans compter les éloges poétiques que lui attira ce procédé généreux, l'un desquels nous a été conservé par Plutarque, *in Cimon.* § IV, t. III, p. 179, Reisk. Toutes ces allégations ne peuvent provenir que d'une connaissance superficielle de l'histoire de l'art; mais comme elles se fondent aussi sur le préjugé qui règne à cet égard, elles ne prouvent que mieux la nécessité de réfuter, une fois pour toutes, cette opinion qui s'est formée on ne sait comment, et qui se reproduit sans cesse, chaque fois avec quelque exagération ou quelque erreur nouvelle.

mère de Quincy, qui, dans son Jupiter Olympien, et précisément à l'occasion de la Minerve de Phidias, s'exprimait ainsi[1] : « Ce peuple (les Athéniens), jaloux de toutes les espèces de distinctions qu'il n'accordait pas, ne souffrait point que les auteurs ou les ordonnateurs des monuments publics y inscrivissent leur nom. » Et rien ne prouve mieux qu'une pareille allégation, émanée d'un écrivain d'une telle autorité, la nécessité de réfuter, une fois pour toutes, une opinion si fausse et si contraire au génie de l'antiquité.

Voici d'abord en quels termes la question est posée par le savant académicien[2] : « Que les anciens sculpteurs pussent inscrire leurs noms sur des statues exécutées pour des particuliers, même sur celles qui représentaient des divinités et qui devaient être dédiées dans un temple, c'est ce que l'on croira facilement, et d'ailleurs, c'est ce qu'attestent plus d'un texte et plus d'un monument antiques, qui nous apprennent que ces noms se gravaient, tantôt sur la plinthe, tantôt sur le nu de la figure, ou dans un pli du vêtement. » Malgré quelques restrictions que je n'admets pas, et malgré une notion beaucoup trop bornée que l'on donne des inscriptions dont il s'agit, le fait de l'existence de ces inscriptions est exprimé dans ce passage d'une manière à laquelle je trouverais peu à redire, mais beaucoup sans doute à ajouter. Il n'en est pas de même de ce qui suit immédiatement : « Mais la permission, tenant à la volonté du donateur, pouvait aussi leur être refusée, et elle l'était souvent, quand il s'agissait de ces statues de divinités faites et consacrées dans un temple par ordre de l'autorité publique. » Voilà certainement des assertions très-graves ; mais sur quoi se fondent-elles? Dans quel texte antique a-t-on trouvé que « la permission d'inscrire les noms des artistes, te-

[1] *Jupiter Olympien*, p. 241.

[2] P. 46-47.

nant à la volonté du donateur, pouvait être refusée, » et « qu'elle l'était souvent? » Comment articule-t-on de pareils faits sans en fournir la moindre preuve, sans en citer un seul témoignage, quand on a devers soi tant d'inscriptions gravées sur des monuments publics qui déposent du contraire? quand on sait qu'il en exista tant d'autres que le temps nous a ravies? quand il est notoire que les deux plus grands sanctuaires de la Grèce, Olympie et Delphes, étaient remplis; quand il est avéré que l'Acropole d'Athènes était couverte de monuments dédiés par des peuples ou par des citoyens, sur lesquels étaient gravés les noms des artistes? enfin, quand personne n'ignore que plusieurs des poëtes les plus célèbres, Simonide, Anacréon, et d'autres encore, avaient rédigé, au nom d'artistes contemporains, des inscriptions en vers pour des monuments ainsi consacrés dans les temples et dans les édifices publics? L'opinion du savant académicien, qu'il n'appuie d'aucune preuve, est donc contraire à toutes les notions que nous possédons. Voici pourtant à l'aide de quelle induction il croit pouvoir la justifier : « On sait [1], ajoute-t-il, que Phidias, malgré la toute-puissance de Périclès, ne put obtenir la licence d'inscrire son nom sur la Minerve du Parthénon; il s'en dédommagea en donnant ses propres traits à l'une des figures ciselées sur le bouclier, manière détournée de signer son nom. « Quid enim, « dit Cicéron, Phidias sui similem speciem inclusit in clypeo « Minervæ, cum inscribere non liceret. » Ainsi, c'est du fait particulier à Phidias qu'on a cru pouvoir inférer une pratique générale; et c'est sur le témoignage unique de Cicéron que se fondent à la fois et la connaissance de ce trait de la vie de Phidias, et l'induction qu'on en tire pour toute l'histoire de l'art. Voyons donc si cette manière de raisonner est suffisam-

[1] *Explication, etc.*, p. 47.

ment exacte, et si ce témoignage de Cicéron a toute la portée qu'on lui attribue. Mais, d'abord, qu'il me soit permis de montrer comment des opinions dépourvues de toute autorité s'accréditent et se propagent, uniquement parce qu'elles se reproduisent sans être contestées.

Dans son Mémoire sur la galerie de Verrès, inséré au recueil de l'Académie[1], l'abbé Fraguier, parlant du célèbre Apollon de Myron, où l'artiste avait écrit son nom en caractères très-fins sur une des cuisses[2], avait observé que c'était faire une chose défendue. Mais où le savant académicien avait-il trouvé le texte de cette défense? Assurément nulle part, et Winckelmann remarque avec raison[3] que Cicéron, qui nous instruit de cette particularité, ne dit absolument rien de cette défense. Fraguier se fonde, il est vrai, sur cet autre passage de Cicéron, concernant l'interdiction faite à Phidias d'inscrire son nom sur sa Minerve; mais Winckelmann observe encore que, tout en admettant ce fait particulier, on n'en pourrait conclure que ce fût alors une loi générale[4]. Telle est pourtant la force du préjugé, que cette opinion, énoncée sans preuve, s'est établie sans contradiction, ou plutôt malgré les observations judi-

[1] *Mémoires de l'Académie*, t. VI, p. 568. L'auteur ajoute : « Je laisse à juger combien le nom de Myron, mis, contre la défense, dans quelque pli de cette statue, en rehaussait le prix dans la fantaisie des curieux. » Le savant académicien a voulu dire sans doute : *dans quelque pli du vêtement de cette statue*. Mais alors je laisse à juger combien un antiquaire qui se représentait un *Apollon* de Myron *vêtu* possédait l'intelligence de l'art antique et en connaissait l'histoire. Je pourrais ajouter que cet antiquaire n'entendait guère mieux la phrase de Cicéron, où il est impossible de trouver le *vêtement* dans ces expressions : « Apollo æneus cujus in FEMINE « litterulis minutis argenteis nomen Myro« nis erat inscriptum. » Évidemment, ce nom de Myron était gravé sur la *cuisse* même, c'est-à-dire sur le *nu*, et non sur une *draperie*.

[2] Cicéron. *Verr.* IV, 43, 93.

[3] *Geschicht. der Kunst*, IX, 2, § 39; *Werke*, t. VI, p. 66.

[4] Winckelmann fait porter cette interdiction sur le *Jupiter Olympien*; mais c'est évidemment une méprise de noms, puisque Cicéron parle de la *Minerve*.

cieuses de Winckelmann. Il en est de même de l'opinion exprimée par M. de Kœhler, que « les noms des artistes ne s'inscrivaient presque jamais sur les statues d'hommes célèbres consacrées par l'autorité publique [1]. » Le savant antiquaire de Saint-Pétersbourg n'avait pu produire un seul texte classique à l'appui de cette assertion; ce qui n'a pourtant pas empêché M. Welcker de la reproduire, sans y ajouter non plus aucune preuve [2]. Le fait est qu'une foule de témoignages de tout ordre et de tout âge déposent contre ces assertions hasardées; et que, sans compter les monuments mêmes qui nous sont parvenus, et qui nous offrent tant de noms d'artistes gravés sur la base de statues de tout ordre, érigées par l'autorité publique ou consacrées par le sentiment religieux, il existe plus d'un texte classique qui prouve la généralité de cet usage, sans qu'on puisse en alléguer un seul qui fasse mention de cette défense. Tout le monde connaît ce passage de Phèdre [3] où il est dit que, de son temps, on inscrivait les noms de Praxitèle et de Myron sur des statues de marbre et d'argent, d'une main récente, afin de leur procurer plus de valeur à l'aide de cette fraude [4], qui ne pouvait cependant tromper que les ignorants, mais qui prouve bien l'usage antique des ins-

[1] *Geschicht. der Ehre der Bildsäulen*, etc. p. 173 : *Ferner wird fast nie der Name des Künstlers genannt.* Il en cite trois exemples et doute qu'on en puisse trouver d'autres. Nous en possédons cependant un bien plus grand nombre, qui prouvent à quel point cette opinion de l'antiquaire de Saint-Pétersbourg était hasardée, sans compter qu'elle ne se fondait sur aucun témoignage antique.

[2] Welcker, *Sylloge*, etc. nº 120, p. 168 : « Ne in statuarum quidem civibus publice « decretarum titulis artificis nomen exprimi « solebat. »

[3] Phædr. *Fabul.* l. v, *Prolog.* v. 4-7 (l. IV, fab. 28, v. 4-7, éd. Xivrey):

Ut quidam artifices nostro faciunt seculo,
Qui pretium operibus majus inveniunt, novo
Si marmori adscripserunt PRAXITELEM suo,
Detrito MYRONEM argento.

Sur ce passage de Phèdre, si témérairement traité par la critique, voyez la note de M. Berger de Xivrey, p. 234-236, à qui nous en devons le véritable texte, d'après le manuscrit de Pithou.

[4] C'est sans doute à cet usage d'inscrire un nom illustre sur des productions d'ar

criptions légitimes; sans quoi, il ne serait pas venu à l'esprit de les contrefaire. Sénèque fait aussi allusion à cet usage, dans un endroit d'un de ses traités philosophiques [1], ainsi que Stace, dans un de ses poëmes les plus connus [2]; et le fait est encore attesté d'une manière plus précise dans ces vers d'une épigramme de Martial [3]: « Inscripta est basis, indicatque nomen : ΛΥΣΙΠΠΟΥ lego; Phidiæ putavi. » Ainsi, l'on pouvait croire, au temps de ce poëte, que Phidias mettait son nom sur ses ouvrages; ce qui suppose qu'on ne se doutait pas de cette interdiction qui aurait pesé sur Phidias lui-même et sur la généralité des artistes grecs. Il y a plus; Pline nous assure que Phidias, par excès d'affection pour Agoracrite, son élève, avait mis sous le nom de celui-ci plusieurs de ses propres ouvrages [4] : « Itaque e suis operibus pleraque NOMINI ejus do-

tistes vulgaires que fait allusion un grammairien grec, dans ce passage, Zenob., *Centur.*, V. 82, p. 153, ed. Schneidew. : *Καὶ ἄλλοι γὰρ πολλοὶ ἐπὶ τῶν οἰκείων ἔργων ἕτερον ἐπιγεγράφασιν ὄνομα.*

[1] Senec., *De Tranquill.*, c. 1 : « Argentum grave, sine ullo opere et NOMINE ARTIFICIS. »

[2] Stat. *Sylv.*, IV, 6, 21-24 :

Quis namque oculis certaverit usquam
Vindicis, artificum veteres agnoscere ductus
Et NON INSCRIPTIS auctorem reddere SIGNIS?

[3] Martial. *Epigram.* IX, 45, v. 5-6. Je remarque que cette formule prêtée par le poëte à l'artiste, ΛΥΣΙΠΠΟΥ (sub. *ἔργον*), et qui avait été employée par d'autres artistes plus anciens ou du même âge que *Lysippe*, tels qu'*Aristoclès*, *Léocharès* et d'autres encore, se trouve d'accord avec l'inscription de l'*Hercule Pitti*, dont il sera parlé; voyez plus bas.

[4] Plin. l. XXXVI, c. 5, § 4. Nous en avons la preuve au sujet de deux ouvrages de Phidias, la statue de la *Mère des Dieux*, du *Métroon* d'Athènes, et celle de la *Némésis* de Rhamnus, que Pausanias, I, 3, 4, et 33, 3, et d'autres auteurs, Arrian., *Peripl. Pont-Euxin*, p. 9, ed. Hudson.; Pomp. Mel., II, 3; Hesych. Suid. Phot., v. *Ῥαμνουσία*; Zenob. *Cent.* v. 82; Tzetz. *Chil.* VII, *Hist.* 154, v. 950, attribuent effectivement à Phidias, tandis que Pline, XXXVI, 4, 3, assigne la première, et Strabon, IX, 396, C; cf. Antig. Caryst., *apud* Zenob., *l. l.*, la seconde, à Agoracrite; voy. aussi Pline, *l. l.* Or cette contrariété d'opinions ne peut s'expliquer que de la manière qui est indiquée par Pline, et qui rentre dans la tradition suivie par Zénobius et les autres grammairiens, en admettant le fait d'inscriptions qui portaient le nom d'Agoracrite, bien que l'ouvrage fût notoirement de la main de Phidias.

« nasse fertur. » Or, pour que le nom d'Agoracrite eût été inscrit sur des ouvrages de Phidias, de la main de Phidias lui-même, il fallait bien assurément que l'interdiction dont on a tant parlé, sans en fournir jamais la preuve, n'existât réellement pas pour Phidias ni pour Agoracrite. Maintenant, demanderai-je, qu'oppose-t-on à des témoignages si formels? Qu'oppose-t-on, d'ailleurs, à cette multitude d'inscriptions que nous possédons, et qui font foi qu'à toutes les époques de l'art, aussi haut que nous puissions atteindre et aussi bas que nous puissions descendre, les artistes pouvaient graver leurs noms sur leurs ouvrages, à Athènes même, le siége de la démocratie, sans que la susceptibilité de l'esprit républicain s'en formalisât? Qu'oppose-t-on, je le répète, et à ces textes et à ces monuments qui constatent l'usage de l'antiquité? Rien que le témoignage de Cicéron, en y ajoutant pourtant un passage de Pline, dont on fait aussi une fausse application; c'est ce qu'il me sera facile de montrer, et ce que je vais faire d'abord, afin de n'avoir plus à m'occuper que du texte de Cicéron et des conséquences qu'on en tire.

A l'appui du stratagème employé par Phidias pour sculpter son image sur le bouclier de sa Minerve, M. Letronne fait l'observation suivante[1] : « Par un détour semblable, Sauras et Batrachos, n'ayant pas la permission d'inscrire leur nom sur les édifices qu'ils construisaient, sculptaient dans les chapiteaux des colonnes un lézard, *σαῦρος*, et une grenouille, *βάτραχος*, qui, exprimant leur nom, équivalaient à leur signature. » Voici le passage de Pline[2], qu'avait en vue l'auteur de cette observation : « Nec Sauram atque Batrachum obliterari convenit, « qui fecere templa Octaviæ porticibus inclusa, natione ipsi

[1] P. 47, n. 2.

[2] Plin., xxxvi, 5, 14 (et non 42).

« Lacones. Quidam et opibus præpotentes fuisse eos putant, ac « sua impensa construxisse, inscriptionem sperantes; qua ne- « gata, hoc tamen alio modo usurpasse. Sunt certe etiamnum « in columnarum spiris inscripta nominum eorum argumenta, « lacerta atque rana. » Je ne m'arrête pas à l'inexactitude qu'on a commise, en parlant d'une manière générale, des édifices que construisaient Sauras et Batrachos, au lieu des deux seuls temples enfermés dans les portiques d'Octavie, c'est-à-dire, des temples de Jupiter et de Junon seulement. Je ne relève pas non plus le grave contre-sens qui consiste à avoir pris les *spiræ columnarum* pour les chapiteaux des colonnes, quand il est constant, par les témoignages de Vitruve[1], de Festus[2], de Pline lui-même[3], et d'autres auteurs[4], que *spira* signifie le tore de la base ionique, et non le chapiteau. C'est Winckelmann qui a commis cette faute[5], corrigée par ses commentateurs[6], et le seul tort du savant académicien est de l'avoir

[1] Vitruv., III, 3, 1; IV, 1, 7 : « *Basi* SPI- « RAM *supposuerunt pro calceo; capitulo* VO- « LUTAS; » IV, 7, 3; V, 19, 4 : « SPIRA *cum* « *plintho.* »

[2] Festus, *v. Spira* (p. 147, Lindemann) : « dicitur et BASIS columnæ unius tori, aut « duorum, etc. »

[3] Plin., XXXVI, 23, 56 : « Primum co- « lumnis SPIRÆ SUBDITÆ, et capitula ad- « dita. »

[4] Pollux, VII, 121 : Στυλοβάτης, ἡ τοῦ Δωρικοῦ κίονος ΒΑΣΙΣ· ΣΠΕΙΡΑ δὲ, ἡ τοῦ Ἰωνικοῦ. Le mot latin *spira* n'était, comme on le voit, que la transcription du mot grec *σπεῖρα*; et ce mot, dans les deux langues, avait la même acception, en tant qu'il signifiait, non pas précisément la *base*, mais le *tore* de la *base* de la *colonne ionique*. C'est dans ce sens que le mot *σπεῖρα* est employé dans la fameuse inscription du temple ionique de Minerve Poliade, où il désigne *la partie de la base à double tore*, Ott. Müller, *Minerv. Poliad. Ædes, etc.*, p. 50; Boeckh, *Corp. inscript.*, n° 160, t. I, p. 279, *c*; et cette notion d'architecture ancienne vient d'ailleurs d'être traitée d'une manière complète dans le savant travail de M. K. Bötticher, *die Tektonik der Hellenen*, I, p. 66 et suiv.

[5] *Monum. ined.*, n° 206. La fausse interprétation que l'illustre antiquaire s'était obstiné à donner au mot *spira* venait, sans nul doute, de ce chapiteau de San-Lorenzo, *fuor delle mura*, où il voyait un lézard et une grenouille, et qu'il croyait provenir des temples du portique d'Octavie.

[6] *Opere di Winckelmann*, t. VI, p. 118, 194, ed. Prat.

reproduite sans paraître avoir connaissance de la rectification dont elle avait été l'objet. Je laisse donc de côté ces critiques de détail pour m'attacher au texte de Pline, dont l'esprit tout entier me semble avoir été méconnu dans l'application qu'on en a faite.

De quoi s'agit-il, en effet? de deux architectes qui, « suivant « l'opinion de quelques-uns, *quidam putant*, avaient acquis une « fortune considérable, *opibus præpotentes*, au point d'avoir « construit à leurs frais » les deux édifices en question, *sua impensa construxisse*, « dans l'espérance qu'on leur permettrait d'y « mettre l'inscription, *inscriptionem sperantes;* » laquelle « inscrip- « tion leur étant refusée, *qua negata*, » ils « arrivèrent au même « but par un autre moyen, *hoc tamen alio modo usurpasse*, » en sculptant, sur les bases des colonnes, un lézard et une grenouille, qui exprimaient leur nom. Voilà bien le fait rendu suivant la pensée de Pline, et voici à présent tout ce qu'on doit conclure de ce fait. D'abord, ce n'est que l'opinion de quelques-uns, *quidam putant;* ensuite, ce sont des artistes grecs, *natione Lacones*, qui travaillaient à Rome, pour un peuple étranger, conséquemment dans des conditions différentes et dans des circonstances moins favorables que celles où ils se seraient trouvés dans leur propre patrie, sous l'empire de leurs institutions nationales. En troisième lieu, ce sont des architectes devenus assez riches et par suite assez ambitieux pour construire à leurs frais deux temples à Rome, dans le seul espoir d'y attacher leur nom. Or, je le demande, sont-ce là des circonstances assez communes dans l'histoire de l'art pour qu'on puisse en rien inférer touchant la généralité des artistes? N'est-ce pas plutôt un fait tout particulier, qui ne se rapporte qu'à la manière dont on se conduisait à Rome envers les artistes étrangers que l'orgueil de la fortune avait aveuglés au

point de vouloir substituer, sur le frontispice de deux temples bâtis par eux, des noms vulgaires, tels que les leurs, au nom du sénat et du peuple romain[1]? Qu'est-ce, en effet, que cette « inscription qu'ils espéraient, *inscriptionem sperantes?* » Évidemment, celle qui se gravait sur la frise des temples et des édifices publics, pour en constater la dédicace[2], celle qui était l'objet de l'ambition des plus grands citoyens, des Catulus, des Scipions, des Métellus[3], et qui ne s'accordait que d'après un décret du sénat, ainsi que les monuments en font foi[4].

[1] Témoin l'inscription qui se lit encore sur la frise du temple, réputé jadis *de la Concorde*, et situé au pied du Capitole, *apud* Gruter., t. I, p. CLXXII; 4:

SENATVS. POPVLVSQVE. ROMANVS. || INCENDIO. CONSVMPTVM. RESTITVIT.

[2] Les exemples de cette formule de *dédicace* sont si fréquents dans Tite Live, que je m'abstiens d'en citer un seul. Je rappellerai seulement la décision rendue par le peuple, en l'an de Rome 449, Tit. Liv., IX, 46 : « Ex auctoritate senatus latum ad Populum est, ne quis templum aramve SENATVS INIVSSV aut Tribunorum plebei partis majoris DEDICARET. » Voyez encore dans Tite Live, II, 27 et 42, VI, 5, quelques cas rares de *dédicace* qui eurent lieu dans des circonstances extraordinaires, par des magistrats élus à cet effet, et contre l'usage antique attesté par le pontife suprême, Tit. Liv., IX, 46 : « Quum more majorum negaret, nisi CONSVLEM aut IMPERATOREM posse templum DEDICARE. »

[3] On en a deux magnifiques exemples dans l'inscription du *Tabularium* ainsi conçue, *apud* Orell. *Inscript. lat. select.*, n° 31 :

Q. LVTATIVS Q. F. Q. N. CATVLVS COS
SVBSTRVCTIONEM ET TABVLARIVM EX S. C. FACIVND. COERAVIT,

et dans celle du *Panthéon* d'Agrippa, *ibid.*, n° 35 :

M. AGRIPPA L. F. COS TERTIVM FECIT,

qui se trouvent encore en place l'une et l'autre.

[4] Comme l'atteste, entre autres monuments, l'inscription suivante, gravée sur un fragment de frise déterré dans les ruines d'*Interamna Nartia*, près de Narni, et publié dans le Recueil de Gudius, p. LXXXIV, 5 :

C. DEXIVS. L. F. MAXIMVS. AED. CVR. PORTICVM. THEATRI
CRYPTAM. PERFICIENDA. CVRAVIT. QVOI. IN OPERIBVS
PVBLICEIS. QVAE. SVPRA. S. S. EX. S. C. INSCRIPTIO. DATA. EST.

Conçoit-on que la fierté romaine, surtout à une époque où les arts de la Grèce étaient encore traités en esclaves à Rome, ne se fût pas révoltée devant une prétention pareille? Et peut-on rien inférer de cette interdiction infligée à deux architectes grecs à Rome, contre l'usage suivi dans le sein des républiques grecques, à l'égard de leurs propres citoyens? Mais, d'ailleurs, cette anecdote rapportée par Pline, « sur la foi de quelques-uns, » mérite-t-elle bien la confiance qu'on lui accorde? N'est-ce pas là évidemment un de ces contes populaires dont l'histoire de l'art était remplie et dont la critique a fait justice? Des architectes grecs, enrichis au point de construire « deux temples » à Rome, « à leurs frais, » et encore les « deux temples des portiques d'Octavie, » et cela quand il est avéré, par un témoignage historique digne de foi, que ces temples furent bâtis aux frais de Q. Métellus Macédonicus, qui se priva, par une modestie rare, de l'honneur d'y mettre son nom [1]? Et cela encore, quand il

[1] On sait que l'usage romain était que les magistrats, consuls, préteurs, édiles ou autres, qui érigeaient des monuments publics, y inscrivissent leurs noms; c'était là un des priviléges de l'aristocratie romaine, dont ses membres les plus illustres se montraient le plus jaloux. Aussi Auguste se fait-il, dans l'*inscription d'Ancyre*, honneur de la modestie qu'il avait montrée, en n'inscrivant pas son nom sur le *Capitole* et sur le *théâtre de Pompée*, qu'il avait rétablis à grand frais : « Capitolium et « Pompeium theatrum, utrumque opus « impensa grandi refeci, SINE VLLA IN« SCRIPTIONE NOMINIS MEI. » Or c'est là précisément ce qu'avait fait Q. Métellus Macédonicus pour les *deux temples de Jupiter* et *de Junon*, enfermés depuis dans les *portiques d'Octavie*, et *bâtis à ses frais*, après sa glorieuse campagne de Macédoine, mais *restés sans inscription*; c'est ce que nous apprend Velleius Paterculus, I, 11, 3 : « Hic est Metellus Macedonicus, qui « porticus quæ fuere circumdatæ duabus « ædibus, SINE INSCRIPTIONE POSITIS, quæ « nunc Octaviæ porticibus ambiuntur, fe« cerat. » Un peu plus loin, Velleius dit que ce même Métellus fut le premier qui bâtit à Rome un temple de marbre *dans ces mêmes portiques* : « Hic idem, primus omnium, « Romæ ædem ex marmore in iis ipsis mo« numentis molitus; » vid. Ruhnken. *ad h. l.*; et il était tellement de notoriété publique que Métellus avait bâti les *deux temples de Jupiter et de Junon*, enfermés dans les *portiques d'Octavie*, que Pline lui-même désigne un de ces temples, où se trouvait un *Jupiter* d'ivoire, ouvrage de Praxitèle, par le nom de *temple de Métellus*, Plin. XXXVI, 5, 12 : « Jovem fecit eboreum in *Metelli*

est au moins douteux que ces architectes aient réellement bâti les deux temples, l'un desquels paraît être attribué par Vitruve[1] à un autre architecte, Hermodore? Cette prétention, mise sur le compte de Sauras et de Batrachos, est donc de tout point inadmissible, et ce n'est, même dans la manière dont Pline la rapporte, qu'un bruit populaire sans vraisemblance comme sans autorité.

On a dit aussi (c'est M. Thiersch) que Périclès, pour répondre aux murmures du peuple, qui se plaignait des dépenses qu'entraînait la construction des édifices de l'Acropole, avait proposé de les acquitter de ses propres deniers, si l'on voulait lui permettre d'y mettre son nom. Mais j'avoue que cette particularité, bien que rapportée par Plutarque[2], me paraît très-peu digne de confiance. Jamais la fortune d'un citoyen d'Athènes, Périclès ou tout autre, n'eût pu lui permettre de se charger d'une dépense aussi énorme que celle de la construction des

« *æde*, qua campus petitur. » Aussi les topographes de Rome, tels que Nardini, *Roma antica*, l. VI, 2; Venuti, *Descrizion. dell. Antichit. di Roma*, part. II, c. 3, et leurs successeurs, parlent-ils toujours des temples en question comme d'édifices construits par Métellus, et ne citent-ils, sur la foi de Pline, *Sauras* et *Batrachos* qu'en qualité d'*architectes* seulement. Winckelmann lui-même ne s'exprime pas autrement dans ses *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, *Werke*, t. I, p. 379, où il dit que « Métellus fit bâtir par les architectes Sauras et Batrachus les deux temples de Jupiter et de Junon, dans l'intérieur de son portique; » et c'est certainement là la vérité.

[1] Vitruv., III, 2, 5 : « in Porticu Metelli, (in æde) Jovis Statoris, Hermodi « (Hermodori). » Mais quoique cette restitution *Hermodori*, proposée d'abord par Turnèbe, *Advers.*, XI, 2, sur la foi d'un fragment de Corn. Népos, *apud* Priscian. l. VIII, col. 792, ait été admise par la plupart des éditeurs et suivie par Winckelmann, *Mon. ined.*, n° 206, et par d'autres antiquaires, Sillig, *v. Hermodorus*, p. 229, ce n'est pourtant qu'une correction sujette encore à quelques doutes; voy. la Note de Scheider, *ad* Vitruv., III, 2, 5, t. I, p. 172-3 : ce qui fait que je n'insiste pas autrement sur cette circonstance. J'ajouterai qu'il existe, dans une maison voisine de l'église de *Santa-Maria in Campitelli*, plusieurs colonnes avec leurs chapiteaux d'ordre composite, provenant du *temple de Junon*, restauré sous Septime Sévère.

[2] Plutarch., *in Pericl.*, § 14.

Propylées seulement, laquelle coûta deux mille douze talents[1], suivant le témoignage d'Héliodore[2]; jamais Athènes même, avec ses seules ressources et sans le trésor de ses alliés, qui renfermait encore, au commencement de la guerre du Péloponnèse, neuf mille sept cents talents, ainsi que nous l'apprend Thucydide[3]; jamais, dis-je, Athènes n'eût pu songer à exécuter les monuments qui furent érigés dans un si court espace d'années, tous sous l'administration de Périclès. Je consens toutefois à admettre, sur la foi de Plutarque, cet excès de patriotisme et de libéralité de la part d'un citoyen qui avait abandonné à la république ses terres et ses propriétés lors de l'invasion d'Archidamus[4], et qui s'était ainsi ôté les moyens d'accomplir la généreuse, pour ne pas dire la folle pensée que lui prête Plutarque; mais je demande ce qu'il peut y avoir de commun entre le procédé de Périclès et celui de Sauras et de Batrachos, entre la position du chef de la république d'Athènes et celle de deux architectes grecs, traités en ennemis à Rome, où ils étaient étrangers? L'anecdote de Sauras et de Batrachos n'a donc aucune valeur; c'est ce qu'a montré tout récemment un habile et savant critique de nos jours, M. Thiersch[5], dont l'opinion eût certainement mérité d'être prise en considération par M. Letronne, si elle eût été connue de lui; et ce qu'avaient déjà soupçonné plusieurs antiquaires romains, tels que J. B. Visconti[6] et C. Fea[7], d'après l'observation

[1] Envion 12,500,000 francs.

[2] *Apud* Harpocrat. et Suid., *v.* Προπύλαια. Voy. Boettiger, *Andeutung*, p. 77; Heyne, *antiq. Aufsætze*, I, 198; Boeckh, *die Staatshaushaltung der Athener*, I, p. 217.

[3] Thucyd., II, 13. Mais sur cette somme de 9,700 talents avaient été pris les fonds nécessaires pour la construction des Propylées et d'autres édifices publics.

[4] Thucyd., *l. l.*

[5] *Epochen, etc*, p. 301, n. 17.

[6] *Mus. P. Clement*, t. I, p. 14, n. c.

[7] Dans ses Observations sur le Traité de Winckelmann relatif à l'architecture des anciens, c. 1, § 46, t. VI, p. 118-121, 194, ed. Prat.

de monuments d'un âge bien postérieur à Sauras et à Batrachos, ainsi qu'à Pline lui-même, où un lézard et une grenouille, sculptés comme simples ornements[1], ne pouvaient certainement faire allusion au nom de ces deux architectes du siècle de Pompée[2].

Le procédé dont on usa, à Rome, envers Sauras et Batrachos, artistes étrangers, ne prouve donc rien à l'égard des artistes grecs, même en l'admettant avec toutes ses circonstances; il ne préjuge rien contre la liberté laissée à ceux-ci, dans leur propre patrie, d'inscrire leur nom sur leurs ouvrages. J'ajouterai une autre observation : c'est que l'usage romain n'était pas plus sévère envers les artistes romains, que ne l'était l'usage grec à l'égard des artistes grecs[3]; et il semble

[1] Les monuments que j'ai en vue sont le célèbre chapiteau de San-Lorenzo hors des murs, publié par Winckelmann, *Monum. incd.*, n° 206, et souvent cité par cet antiquaire, *Versuch einer Allegorie. etc.* c. v, *Werke*, t. II, I, p. 585, et II, p. 723. n. 21, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, c. I, *Werke*, t. I, p 379, comme provenant des temples de Jupiter et de Junon, bâtis par Sauras et Batrachos, et une rosace trouvée dans les ruines de la villa de Cassius à Tivoli, et publiée dans le *Mus P. Clem.*, t. I, tav. agg. A, 10. Mais il est bien reconnu aujourd'hui par tous les architectes que ce chapiteau et cette rosace sont d'une époque postérieure d'au moins deux siècles à celui d'Auguste; voy. à ce sujet l'observation de Raffei, *Sagg. di Dissertazioni*, § II, c. 6, p. 40 (Rom., 1821, fol.), et celle de C. Fea, *Opere di Winckelmann*, t. VI, p. 120, 194. ed Prat., et de Ridolf. Venuti, *Descriz. dell. Antich. di Roma*, t. I, p. 198, A. Il suit de là deux choses, l'une que ces deux symboles n'ont aucun rapport avec Sauras et Batrachos; l'autre, que l'emploi, devenu habituel dans l'architecture romaine de ces deux symboles en guise d'ornements, a pu, suivant toute apparence, donner lieu au bruit populaire rapporté par Pline sur le compte de Sauras et de Batrachos.

[2] C'est l'opinion d'un des commentateurs allemands de Winckelmann, *Geschicht. der Kunst*, l. XI, c. I, § 13, *Werke*, t. VI, II, p. 281, 995. Mais cette opinion ne se fonde sur aucun témoignage, et M. Sillig, qui paraît disposé à l'admettre, v. *Batrachus*, p. 106-7, a confondu la construction des portiques d'Octavie, qui est de l'an 33 avant J. C., Dion Cas. XLIX, 43; cf. *Amalthea*, t. III, p. 296, avec celle des deux temples enfermés dans ces portiques, qui est de l'époque de Q. Métellus Macédonicus, Vell. Patercul., I, II, 2.

[3] C. Fea, dans une de ses notes sur le Traité de l'architecture des anciens de Winckelmann, *Opere*, t. VI, p. 120, ed. Prat, a remarqué, précisément au sujet

que ce côté de la question, tout à fait négligé par le savant académicien, eût bien mérité d'être l'objet de quelque attention de sa part. Or, c'est un fait établi par les inscriptions mêmes, que les noms d'architectes romains se lisaient sur la frise de temples et de monuments bâtis par eux; on en a plus d'une preuve pour le siècle d'Auguste [1]; et rien n'indique que la république se fût montrée plus rigoureuse. Mais il y a quelque chose de plus; c'est qu'à Rome la rigueur dont on a tant parlé, sans en fournir jamais la preuve, n'existait pas, même du temps de la république, même à l'égard des artistes grecs; c'est ce que prouve un exemple bien connu de M. Letronne, l'exemple de Damophilus et de Gorgasus, qui avaient inscrit leurs noms dans le temple de Cérès au Grand Cirque, comme auteurs des travaux de plastique et de peinture exécutés par eux dans cet édifice sacré [2]. Ainsi, encore une fois, ce

du trait de Sauras et de Batrachos, qui, du reste, n'est à ses yeux qu'une particularité propre seulement à ces deux artistes, qu'il serait à propos de rechercher s'il existait véritablement chez les Grecs et chez les Romains une loi qui défendît aux architectes de mettre leur nom sur les édifices publics dont ils dirigeaient la construction. Cette question avait été discutée par Seigneur de Correvon, *Lettr. sur Herculanum*, *Let.* IV, p. 109 et suiv., et résolue dans le sens de l'interdiction, en vertu d'une loi d'Hadrien qui aurait exprimé cette défense. Mais C. Fea a demandé qu'on lui montrât cette loi d'Hadrien, ou du moins un témoignage qui en tînt lieu, et c'est ce que jusqu'ici personne n'a pu faire; car l'usage auquel fait allusion Pacciaudi, *Mon. Pelopon.*, t. II, p. 87, n. 2, en renvoyant aux dissertations de Bianchini, *Epist. de Lapid. Antiat.*, c. I, et de Phil. della Torre, *de Inscr. de M. Aquil.*, c. VIII, suppose plutôt le contraire de cette loi. Mais, à défaut d'une preuve historique de cette défense pour les artistes romains, il nous reste des inscriptions romaines qui constatent le contraire; en sorte qu'il en est de l'usage romain comme de l'usage grec, c'est-à-dire que la même liberté qui régna sur ce point dans la Grèce exista aussi à Rome, d'après les monuments mêmes des deux peuples.

[1] Les architectes romains que nous connaissons de cette manière sont cités, avec les inscriptions à l'appui, dans ma Lettre à M. Schorn, § IV, n° 4, 6, 7, 9, 10, 11, 16, p. 434-447.

[2] Plin., XXXV, 12, 45 : « Versibus inscriptis « græce, quibus significarunt, a dextra opera « DAMOPHILI esse, a parte læva GORGASI. » Cet exemple, si remarquable en effet, avait été signalé par Morcelli pour prouver que

qui concerne Sauras et Batrachos, même en admettant que cela soit vrai, ne peut être considéré que comme une chose tout à fait particulière à ces deux artistes, et sans aucune conséquence par rapport aux artistes grecs en général, non plus qu'aux artistes romains.

Reste donc pour unique appui de l'opinion erronée qui s'est établie, relativement à la « défense faite aux artistes grecs d'inscrire leurs noms sur leurs ouvrages, » opinion que je m'accuse moi-même d'avoir admise, quand je trouvais une occasion naturelle de la discuter, dans ma Lettre à M. le duc de Luynes [1], reste, dis-je, le passage de Cicéron [2], qu'il s'agit d'examiner maintenant suivant toutes les règles de la critique. Je reproduis de nouveau cette phrase : « Quid enim Phidias sui « similem speciem inclusit in clypeo Minervæ, cum inscribere « non liceret? » Il s'agit, dans cet endroit des Tusculanes, du désir de gloire, du besoin de vivre dans la postérité qui enflamme les poëtes, et qui est commun aux artistes; et sur cela, l'orateur s'écrie : « Pourquoi, en effet, Phidias enferma-t-il une figure qui lui ressemblait dans le bouclier de sa Minerve, quand il ne lui était pas permis d'inscrire son nom? » J'observerai, d'abord, que la pensée de Cicéron serait peut-être plus juste, et sa phrase certainement plus correcte, si, au lieu de *non*, on lisait *nomen* [3] : « cum inscribere nomen liceret. » Le sens serait alors celui-ci : « Pourquoi Phidias voulut-il

les artistes usaient à Rome du droit d'inscrire leurs noms sur les monuments publics, *de Styl. vet. inscript.*, t. II, p 330 (ed. Patav., 1820, 4°).

[1] P. 9-10.

[2] Ciceron., *Tusculan.*, I, 15.

[3] J'avais cité, dans le passage de ma Lettre à M. le duc de Luynes, indiqué plus haut, le texte de Cicéron, en y lisant le mot *nomen*, qui ne s'y trouve pas, attendu que je le jugeais nécessaire, non-seulement pour le sens, mais pour la correction de la phrase. En cela, je reconnais que j'avais eu tort, la citation d'un texte ne devant contenir rien qui ne soit dans le texte même.

laisser une image de lui attachée d'une manière impérissable à sa Minerve, quand il lui était permis d'inscrire son nom ? » Cette phrase, qui serait d'accord avec tout ce que nous connaissons des usages de l'antiquité, offrirait une pensée plus conforme à l'esprit de tout ce passage, et la grammaire y gagnerait; car l'emploi du verbe *inscribere* sans régime n'est pas d'une bonne latinité; du moins en trouverait-on difficilement des exemples dans Cicéron lui-même, qui, en pareil cas, ajoute toujours *nomen* à *inscribere*[1]. Rien ne serait d'ailleurs plus facile à expliquer que la substitution de *non* à *nomen*, opérée par les copistes, qui purent trouver dans les anciens manuscrits de Cicéron le mot NOMEN abrégé de cette manière : NŌN; en sorte que jamais correction plus simple et plus plausible en soi ne pourrait être faite avec plns de profit pour l'histoire de l'art, qui y gagnerait un témoignage de plus à l'appui d'un usage général, au lieu d'y trouver une contradiction avec l'antiquité tout entière. Cette correction, d'ailleurs, n'est pas de moi; elle a été proposée par un des commentateurs de Winckelmann[2], pour mettre la phrase de Cicéron

[1] En voici quelques exemples : *Orat. in Pison.*, c. XXXVIII : « UT esset QUOD in basi « tropæorum incidi INSCRIBIque posset; » *Orat. pr. Archia*, c. II : « Philosophi in illis « libellis, quos..., NOMEN suum INSCRIBUNT; *Orat. de Harusp., resp.*, c. XXVII : « Vestris monumentis NOMEN suum INSCRIPSIT; *Tusculan.*, V, XXVI : « Epicurus, « qui... sibi ipse hoc NOMEN INSCRIPSIT; » et, dans cet endroit même des Tusculanes, où il parle de Phidias, la phrase qui suit immédiatement : « Nonne in his ipsis libris « quos scribunt de contemnenda gloria, « sua NOMINA INSCRIBUNT? »

[2] Winckelmann, *Stor. dell' Art.*, l. IX, c. 2, § 34, t. III, p. 361, 219), ed. Prat. : « Considerato però che sarebbe duro e non « latino il dire *inscribere* per *inscriptionem* « *facere*, ed intenderè quest' ultimo per « l'iscrizione del nome, il passo non pre« senta neppure verun senso sodisfacente, « tanto più che non è noto per nessuna no« tizia degli antichi, che ciò si avesse per « inconveniente che l'artista volesse eter« nare il proprio nome per mezzo delle sue « opere. Indicano piuttosto il contrario in« numerabili passi ed esempj degli antichi. « Non si appoggia neppure a verun fonda« mento che non fosse lecito di fare intorno « alla statua di Minerva quello che si per-

plus en règle vis-à-vis de la langue et mieux d'accord avec l'histoire; et j'avoue que, pour mon compte, je suis intimement convaincu que le texte primitif de Cicéron, avant qu'il eût passé par les mains des copistes, portait : « Cum inscribere « nomen liceret. » Cependant, si l'on se refuse à admettre cette correction qu'Ott. Müller, décidant peut-être un peu arbitrairement la question, ne jugeait pas nécessaire [1], je consens moi-même à accepter le texte : « Cum inscribere non liceret; » seulement, je me permettrai d'y ajouter un commentaire qui me semble indispensable, pour en bien saisir la véritable pensée et la réduire à sa juste valeur.

Cette pensée tient uniquement à la situation particulière où se trouvait Phidias, impliqué dans les haines politiques qu'avait suscitées l'administration de Périclès. Tout le monde sait, en effet, que Phidias, comme le principal agent, *ἐπίσκοπος*[2], des grands travaux entrepris par Périclès, devint le principal objet des inimitiés de la faction opposée à ce chef de la république. On connaît l'accusation qui lui fut intentée devant le peuple, au sujet de l'or qui n'aurait pas été employé tout entier dans l'exécution de la Minerve [3]; et l'autre accusation, relative à son propre portrait et à celui de Périclès, qu'il avait placés sur le bouclier de la déesse, accusation qu'il ne put repousser avec autant de succès que la première, puisque ce fut sous le coup de cette dénonciation, *μήνυσις*[4], qu'il fut conduit

« metteva agli artisti, relativamente alle « statue degli altri dei. È per consequenza « probabile al più alto punto, che nel ci- « tato passo di Cicerone la negativa *non* è « una corruzione di *nomen*, e che si dovesse « legere : *cum inscribere nomen liceret*, giacchè « era permesso di incidere il proprio nome. »

[1] *De Phid. vit. et operib.* p. 29, n. *a* : Cicero, *Tuscul.*, quæst., I, 15, in quo loco nihil corrigendum. Je présume, en effet, que c'est cette correction qu'Ott. Müller avait en vue.

[2] Plutarch., *in Pericl.*, § 13.

[3] Philochor. *apud.* Schol. Aristoph., *Pac.*, v. 604; Thucyd., II, 13; Diodor., XII, 39, 40; Plutarch., *in Pericl.*, § 13; Suid., *v.* Φειδίας.

[4] Plutarch., *l. l.* Sur le caractère par-

en prison, où il mourut dans l'attente d'un jugement qui pouvait entraîner la peine capitale [1]. En présence de ces faits, qui ne peuvent être ignorés de personne, j'ai peine à comprendre comment on a pu écrire la phrase que voici : « On sait que Phidias, malgré la toute-puissance de Périclès, ne put obtenir la licence d'inscrire son nom sur la Minerve du Parthénon. » Qu'était-ce, en effet, que cette toute-puissance attribuée à Périclès, dans une démocratie comme celle d'Athènes? Et comment peut-on se croire fondé à présumer qu'elle put servir en quelque chose à Phidias, quand c'est la confiance même de Périclès qui devint pour Phidias un motif de haine et un titre d'accusation, quand c'est l'amitié de Périclès qui conduisit Phidias en prison, et qui l'eût conduit peut-être à la mort, si le cours naturel de son existence ne se fût terminé avant le jugement du procès? Loin donc de penser, comme le savant académicien, que Phidias ne put obtenir, malgré la toute-puissance de Périclès, la permission de mettre son nom sur sa Minerve, je pense, au contraire, que c'est à son titre d'agent de Périclès, de confident de ses desseins, de directeur de ses travaux, qu'il dut les inimitiés politiques, qui ne cherchaient, en le frappant, qu'à atteindre Périclès lui-même; et si l'interdiction dont parle Cicéron a réellement eu lieu [2], j'y vois un effet de ces haines politiques sous lesquelles resta enseveli l'auteur de la Minerve, conséquemment, un trait particulier à Phidias, dont il n'y a absolument rien à conclure pour ce qui se pratiquait à l'égard des autres artistes, et de Phidias lui-même, qui inscrivit librement son nom sur le marchepied

ticulier de la *μήνυσις*, voy Schoemann, *de Comit. Attic.*, p. 219.

[1] Ott. Müller, *de Phid. vit. et operib.*, c. XVI, p. 32-34.

[2] Comme l'admettait encore Ott. Müller, *de Phid. vit. et oper.*, § 14, p. 29, faute d'avoir fait les réflexions qu'on vient de voir.

de son Jupiter Olympien[1], parce qu'il ne trouvait pas à Élis les inimitiés qui le poursuivaient à Athènes. Telle est la seule explication que comporte la phrase de Cicéron; et quoique, si on l'entend de cette manière, elle n'offre plus rien qui soit contraire à l'histoire de l'art, telle que nous la connaissons, j'avoue encore que j'ai peine à admettre ce témoignage, même réduit à une signification si restreinte, si particulière au seul Phidias, dans le seul cas dont il s'agit; et voici mes raisons.

Il existe un témoignage formel que Phidias se déclara lui-même l'auteur de la Minerve du Parthénon sur la base même de la statue. Ce témoignage est celui de Plutarque, qui s'exprime ainsi[2] : Ὁ δὲ Φειδίας εἰργάζετο μὲν τῆς Θεοῦ τὸ χρυσοῦν ἕδος καὶ τούτου ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ἐν τῇ σ͂τήλῃ εἶναι ΓΕΓΡΑΠΤΑΙ. Voilà une déclaration directement contraire au témoignage de Cicéron, et l'exactitude de l'une impliquant nécessairement la fausseté de l'autre, la seule question qui resterait à décider, ce serait celle de savoir qui, de Plutarque ou de Cicéron, mérite le plus notre confiance, dans la circonstance dont il s'agit. Or, j'avoue que cette question ne saurait être douteuse pour moi le moins du monde; et qu'entre Cicéron, faisant incidemment allusion à un trait de la vie de Phidias, et Plutarque, rapportant en détail et d'après des documents authentiques, les principaux faits de la vie de Périclès, où Phidias eut une si grande part, je ne puis hésiter à préférer le témoignage de Plutarque, qui s'accorde d'ailleurs avec toute l'histoire de l'art. Encore moins puis-je m'arrêter à l'assertion d'un savant qui a appartenu à cette académie, feu M. Émeric David[3], et qui, sous l'influence du préjugé généralement établi,

[1] Pausan, v, 10, 2; cf. x, 10, 1.

[2] Plutarch., *in Pericl.*, § 13, t. I, p. 621-2, ed. Reisk.

[3] Dans son article Phidias de la Biographie universelle. t. XXXIV, p. 31, col. *b*,

a écrit cette phrase : « Le peuple d'Athènes, qui voulait avoir tout l'honneur d'une si belle entreprise, défendit à Phidias, par un décret, d'apposer son nom sur la statue. » Le savant académicien eût sans doute été bien embarrassé si on lui eût demandé le texte de ce décret, ou seulement l'indication du témoignage antique où il en était question; et voilà comment la fausse notion déduite du passage de Cicéron s'est grossie, en passant de main en main, au point de devenir un décret formel du peuple athénien. Mais, sans insister davantage sur ce point, je me croirais suffisamment autorisé, par la discussion qui précède, à rejeter tout à fait la phrase de Cicéron, déjà si suspecte d'altération dans son texte et d'inexactitude dans sa teneur, s'il n'y avait encore, dans celle de Plutarque, quelques difficultés qu'il faut d'abord écarter, afin de pouvoir l'admettre en toute sûreté; c'est ce que je vais essayer de faire.

On a prétendu que, dans cette phrase de Plutarque, les mots : Τῆς Θεοῦ τὸ χρυσοῦν ἕδος, signifiaient le *trône d'or de la déesse*, et non pas la *statue d'or et d'ivoire;* c'est Facius qui a proposé cette interprétation extraordinaire [1] et qui a obtenu l'assentiment de M. Sillig [2]. Mais je ne crains pas de dire que c'est là une des erreurs les plus graves qu'on ait pu commettre à la fois sous le rapport philologique et sous le rapport archéologique. Que le mot ἕδος signifiât *siége, trône,* c'est, sans doute, ce qui ne peut être ignoré de personne, et que ce fût même l'acception primitive de ce mot, c'est ce qui ne saurait être non plus sujet au moindre doute. Mais que, par une déviation facile à expliquer, ce mot ait signifié de bonne heure temple ou lieu sacré, et; par suite, statue assise [3], puis, sta-

[1] Facius, *Excerpt. ex Plutarch. operib. quæ ad artes spectant* (Lips., 1805, in-8°), p. 40-3.

[2] *Catalog. veter. Artific.*, v. Phidias, p. 347, n° XXXIV.

[3] Boeckh, *Corp. inscr. gr.*, n. 155, p. 248.

tue en général, c'est ce dont il existe de nombreux témoignages parmi lesquels je me contenterai de citer ceux que Ruhnkenius a rapportés d'après Callimaque, Denys d'Halicarnasse, Hérode Atticus, Appien et quelques autres, sur ce mot du Lexique de Timée[1] : Ἕδος, τὸ ἄγαλμα, καὶ ὁ τόπος ἐν ᾧ ἵδρυται[2]; et j'y ajouterai encore les exemples qu'a réunis M. Welcker[3], en insistant particulièrement sur les deux qu'il cite d'après Plutarque[4], sans oublier celui qui nous occupe en ce moment et qu'il reproche à Facius d'avoir tout à fait mal interprété[5]. Je pourrais alléguer encore l'opinion d'autres savants critiques de nos jours[6], qui ont signalé cette acception particulière du mot ἕδος, quelquefois mal entendue par les interprètes; mais je me borne à citer les auteurs du nouveau Thesaurus[7], qui ont rappelé, parmi les exemples qu'ils donnent de cette acception, le passage de Plutarque, objet de la méprise de Facius, sans paraître pourtant se souvenir qu'il appartenait à Plutarque. Sur ce point donc, il ne saurait subsister la moindre difficulté; mais d'ailleurs, si l'on considère, que, suivant l'interprétation de Facius, Phidias aurait fait un trône d'or pour une statue de bronze, la Minerve Hygiée, dé-

[1] Tim., *Lexic.*, v. Ἕδος, p. 93; cf. Ruhnken. *ad h. l.*

[2] Schol. Æschyl. *Sept. c. Theb.* v. 241 : *Εἴρηται γὰρ ἕδος καὶ τὸ ἄγαλμα καὶ παρὰ ποιηταῖς καὶ λογοποιοῖς*; Phavor. *Lexic. h. v.* : *Ὅτι δὲ ἕδος λέγεται καὶ τὸ ἵδρυμα καὶ ἄγαλμα, ὁ Παυσανίας φησίν.* Cf. Suid. Hesych. Etymol. Magn. v. Ἕδος.

[3] *Sylloge, etc.*, n° 1, p. 3-5.

[4] Plutarch. *in Solon.* § 12 : Ἐξαψάντες τοῦ ἝΔΟΥΣ κρόκην κλωστήν; Idem, *in Aristid.* § 20 : Ἀφ' ὧν τὸ τῆς Ἀθηνᾶς ᾠκοδόμησαν ἱερὸν, καὶ τὸ ἝΔΟΣ ἔστησαν.

[5] Welcker, *Sylloge, etc.*, n° 1, p. 4 : Plutarch., *Pericl.* 13, *ubi χρυσοῦν ἕδος a Facio in Excerpt. ex* Plutarch., p. 40, « pro « throno ad signum æneum Minervæ Hy- « gyeæ pertinente pessime accipitur. »

[6] Muller, *Æginet.*, p. 160; Schæfer, *ad* Lycurg., p. 184, Callimach., *Fragm.*, p. 105, et Sophocl., t. I, p. 247; Boeckh, *Corp. inscript. gr.*, n° 155, t. I, p. 248.

[7] *Thes. Ling. gr.*, t. III, v. Ἕδος, col 160 : « Sic Phidias, quem Plin. ex ebore « quidem et auro, sed et ex ære signa fe- « cisse scribit, dicitur alicubi fecisse τῆς « θεοῦ τὸ χρυσοῦν ἕδος, aureum Deæ si- « gnum. »

diée sur l'Acropole[1], ce serait absurde; sans compter que l'idée d'une statue de Minerve assise est une notion contraire à tout ce que nous connaissons de faits de l'histoire de l'art, pour une époque telle que celle de Phidias, où Minerve fut toujours représentée debout[2]; on conviendra que cette interprétation n'est pas moins inadmissible sous le rapport archéologique qu'elle n'est philologiquement fausse.

Mais le passage de Plutarque prête encore à une autre difficulté qu'il faut résoudre, et qui réside dans les mots *ἐν τῇ σῄλῃ*. Le sens le plus naturel, celui qui a été admis par tous les interprètes, entre autres par Reiske[3], est d'entendre ici la base même de la statue; et il est certain que cette interprétation répond à la signification du mot *σῄλη*, telle qu'elle est indiquée par les grammairiens[4]. Ce qui est tout aussi avéré, c'est que l'usage n'est pas moins favorable à cette manière d'entendre ici le mot *σῄλη*, à en juger d'après les exemples qu'en fournissent les écrivains, entre autres celui-ci de Dion

[1] Pausan., I, 23, 5. On n'objectera pas le trône d'or et d'ivoire érigé après coup pour l'Apollon d'Amycles, antique idole de bronze, Pausan., III, 18, 7, et 19, 2. Ces deux faits n'ont aucune analogie.

[2] On ne connait guère, en fait de Minerve assise, que celles qui appartenaient à l'origine même de l'art, et auxquelles fait allusion Homère, *Iliad.*, VI, 92 et 273. Les principaux de ces anciens simulacres, fabriqués en bois, *ἀρχαῖα ξόανα*, sont cités par Strabon, l. XIII, p. 601; et nous savons qu'il en fut exécuté plusieurs par Endœos, élève de Dipœne et Scyllis, Pausan., I, 25, 5; VII, 5, 4; un, entre autres, qui fut transporté à Rome par Auguste, Pausan., VIII, 46, 1 et 3, le même, sans doute, auquel Strabon, *l. l.*, fait allusion. Mais, à partir de l'époque où l'art se développa, il ne se fit plus de statue de Minerve assise, et il n'en est parvenu aucune jusqu'à nous.

[3] Plutarch., *in Pericl.*, § 13, t. I, p. 621-2, Reisk.: *Phidias signum Minervæ aureum fecit, ejusque opifex est in* BASI *inscriptus.* Dans la note jointe à ce passage, Reiske confirme par des exemples le sens de *statue, signum*, qu'il attache ici au mot *ἔδος*.

[4] L'idée d'un cippe carré, propre à soutenir, est essentiellement celle qui s'attachait au mot *στήλη*, d'après la définition qu'en donne le scholiaste de saint Grégoire de Nazianze, *adv. Julian. Stelileut.*, I, p. 1, ed. Eton.: *Στήλη δέ ἐστι λίθος ..... ἐν ἐπιμήκει τετραγώνῳ σχήματι, ἐν ᾧ ἐγγέγραπται, κ. τ. λ.*

Chrysostome[1] : Ἡ γὰρ σ7ήλη, καὶ τὸ ἐπίγραμμα, καὶ τὸ χαλκοῦν ἑσ7άναι, μέγα δοκεῖ, où il s'agit de l'honneur attaché à une statue de bronze érigée sur sa base portant une inscription, et cet autre de Pausanias[2], où le mot σ7ήλη ne peut absolument s'entendre que d'une base de statue. Je me crois donc suffisamment fondé à interpréter de la même manière les mots ἐν τῇ σ7ήλῃ dans la phrase en question; et j'ai peine à comprendre comment Ott. Müller a pu voir dans ces mots, non pas la base même de la statue d'or et d'ivoire de la déesse, mais la stèle sur laquelle s'inscrivaient les comptes des dépenses publiques[3]; auquel cas l'historien grec eût certainement dit ἐν σ7ήλῃ, comme on lit sur tant de monuments, ou bien εἰς σ7ήλην et non pas ἐν τῇ σ7ήλῃ, qui ne peuvent absolument s'entendre que du piédestal même ou de la base de la statue. Moyennant ces éclaircissements, le témoignage de Plu-

[1] Dion. Chrysost., *Orat.* XXI *Rhod.*, t. II, p. 575, ed. Reisk.

[2] Pausan. VI, 16, 5 : Ἐνταῦθα καὶ ἅρμα οὐ μέγα ἀνάκειται... καὶ ἐπὶ ΣΤΗΛΗΣ ΤΗΣ ΑΥΤΗΣ Καλλιτέλης ὁ τοῦ Πολυπείθους πατήρ, παλαισ7ὴς ἀνήρ. Cela n'empêche pas que l'expression propre employée par les auteurs et par Pausanias lui-même, pour signifier une base de statue, ne fût le mot βάθρον. Je me contenterai d'en citer pour exemples ces deux-ci de Pausanias, qui prouvent combien il y eut dans l'antiquité de statues dont la base portait une inscription, le plus souvent métrique, indiquant le personnage représenté et l'artiste auteur de la statue. Pausan., VIII, 38, 4 : Ἔσ7ι δὲ αὐτόθι καὶ ἀνδριάντων ΒΑΘΡΑ, ..... ἐλεγεῖον δὲ ἐπὶ τῶν ΒΑΘΡΩΝ ἑνὶ Ἀσ7υάνακτός φησιν εἶναι τὴν εἰκόνα; et, *ibid.*, 49, 1 : Ἔσ7ι καὶ πρὸς αὐτῷ (θεάτρῳ) ΒΑΘΡΑ εἰκόνων χαλκῶν ..... ἐλεγεῖον δ' ἐφ' ἑνὶ τῶν ΒΑΘΡΩΝ ἐσ7ί, Φιλοποίμενος τὸν ἀνδριάντα εἶναι. A ces deux exemples, j'en ajouterai un troisième, qui prouve la synonymie de βάθρον et de σ7ήλη dans le sens de base. Pausan., VI, 24, 5 : Τῶν Χαρίτων δὲ ἐν δεξιᾷ ἄγαλμά ἐσ7ιν Ἔρωτος· ἕσ7ηκε δὲ ἐπὶ βάθρου τοῦ αὐτοῦ.

[3] *De Phid. vit. et oper.*, p. 29, n. a : *Plutarchus quidem*, Pericl. 13, *Artificiis nomen* ἐν τῇ σ7ήλῃ *scriptum dicit; sed hæc* σ7ήλη *rationes curatorum operis, in quibus etiam* ἐργολάβου *mentio fieri debebat, continuisse videtur, et a basi statuæ diversissima est.* On voit par ce trait quelle influence exercent, à leur insu, sur les meilleurs esprits, les opinions accréditées, puisque le passage des Tusculanes a pu empêcher un critique d'un ordre aussi éminent qu'Ott. Müller de reconnaître le véritable sens du témoignage de Plutarque.

tarque concernant le nom de Phidias gravé sur la base de la Minerve du Parthénon, comme auteur de cette statue, acquiert toute sa valeur; et entre ce témoignage si grave, si positif, et l'allégation de Cicéron, si peu digne de foi en apparence, en ce qu'elle est directement contraire à tous les faits de l'histoire de l'art, je ne pense pas qu'on puisse conserver la moindre hésitation [1].

Ici se place la notion authentique de l'inscription gravée par Phidias sur le marchepied de son Jupiter Olympien, inscription lue et copiée par Pausanias [2] : *Φειδίας Χαρμίδου υἱὸς Ἀθηναῖος μ'ἐποίησε*, qui prouve bien que la défense d'inscrire son nom sur ses ouvrages, même sur ceux du caractère le plus religieux et de l'ordre le plus élevé, n'existait pas à Élis pour Phidias, non plus qu'ailleurs pour la généralité des artistes. Il est vrai que pour maintenir cette défense, dont il

[1] M. Quatremère de Quincy n'a cependant pas balancé à préférer dans cette occasion le témoignage de Cicéron à celui de Plutarque; voy. son Jupiter Olympien, p. 241-2. Il assure que Plutarque s'est trompé, lorsqu'il a dit que le nom de Phidias était écrit sur la base de la Minerve. Mais quelle preuve en donne-t-il? aucune. L'illustre antiquaire était placé, comme tant d'autres, sous l'empire de l'opinion établie. Il croyait et il affirmait que le peuple d'Athènes ne souffrait point que les auteurs et les ordonnateurs des monuments publics y inscrivissent leurs noms, et il fermait involontairement les yeux à tant de témoignages qui attestent le contraire. Les académiciens d'Herculanum avaient été, eux aussi, frappés de la contradiction qui existe entre le passage de Cicéron et le témoignage de Plutarque, et ne croyant pas pouvoir se dispenser d'admettre l'un sans être obligés de rejeter l'autre, qui pourtant leur paraissait douteux, *si rende dubbio quel che scrive Cicerone*, ils avaient proposé un moyen de concilier ces deux textes si évidemment contradictoires, en supposant qu'il n'était pas permis aux artistes d'inscrire leurs noms sur le corps même de la statue, mais que cela ne leur était pas interdit sur la base : *Ch'era proibito agli artefici il porre il nome nel corpo delle statue, non già nella base, Bronzi, etc.*, t. I, p. 158, 5. En cela même, ces savants antiquaires avaient accordé à un besoin de conciliation imaginaire beaucoup plus qu'il ne convenait; car les artistes pouvaient graver leurs noms, même sur le corps de leurs statues, ainsi que nous le savons par l'exemple de Myron, et que nous en avons acquis la preuve par des monuments mêmes.

[2] Pausan., v. 10, 2.

n'existe pas de preuve directe, contre un exemple si imposant qui la contredit, on a prétendu que l'inscription du Jupiter Olympien avait bien pu être gravée après la mort de Phidias par les Éléens eux-mêmes. Mais ce n'est là qu'une supposition que rien n'autorise, ni dans le texte de Pausanias, ni dans aucune des circonstances de la vie de Phidias, telle que nous la connaissons; et j'ajoute qu'aucun des critiques modernes qui ont publié et commenté cette inscription, ni Ott. Müller[1], ni M. Welcker[2], ni personne, n'a eu ni exprimé la pensée que cette inscription fût un hommage tardif à la mémoire de Phidias, au lieu d'être un témoignage public qu'il se rendait à lui-même sur le plus accompli de ses chefs-d'œuvre. Le même besoin de réduire le plus possible les témoignages qui constatent que les artistes grecs jouirent en tout temps de la faculté d'inscrire leurs noms sur leurs ouvrages a fait supposer[3] que, dans le petit nombre d'exemples que cite Pausanias de noms de sculpteurs inscrits sur des œuvres de ce genre, les inscriptions n'avaient pas été tracées par les artistes eux-mêmes, mais avaient été ajoutées plus tard. C'est encore là une supposition dénuée de toute espèce de preuves, et même de toute vraisemblance. Il suffit, la plupart du temps, de voir en quels termes Pausanias rapporte les inscriptions dont il s'agit pour s'assurer qu'elles sont bien contemporaines des œuvres de sculpture qu'elles accompagnaient; et il est certain que personne n'eut jamais plus d'intérêt que les artistes eux-mêmes à inscrire leurs noms sur leurs ouvrages[4]. On ne cite,

[1] Ott. Müller, *de Phid. vit. et oper.*, p. 29.

[2] Welcker, *Syllog. inscript.*, n° 171, p. 222.

[3] *Explication*, etc., p. 48.

[4] La manière dont s'exprime Pausanias, quand il rapporte des inscriptions de ce genre, est toujours telle, qu'elle ne permet en aucune façon de supposer que l'inscription ne soit pas contemporaine du monument; en voici quelques exemples pris pour ainsi dire au hasard, 1, 26, 5 : Ἐπίγραμμα ἔχον, ὡς Καλλίας μὲν ἀναθείη,

du reste, qu'une seule de ces inscriptions, dont on dit qu'il est bien probable qu'elle ne fut gravée qu'après la mort de l'auteur; c'est celle d'Onatas, où il se représente comme l'auteur de beaucoup d'ouvrages en se qualifiant habile[1] : *Πολλὰ μὲν ἄλλα σοφοῦ ποιήματα καὶ τόδ'Ὀνάτα ἔργον;* ce qu'Onatas, ajoute-t-on, aurait sans doute hésité à dire de lui-même. Sur quoi je prendrai la liberté de faire observer que cette fausse modestie, à l'aide de laquelle on veut supprimer l'inscription d'Onatas, ne fut jamais dans le génie de l'antiquité grecque[2],

*ποιησείεν δὲ Ἔνδοιος*; II, 27, 2 : *Μηνύει δὲ ἐπίγραμμα τὸν εἰργασμένον εἶναι Θρασυμήδην Ἀριγνώτου Πάριον*; V, 23, 6 : *Οἵτινες δὲ αὐτὸν ἔδοσαν τῷ Θεῷ, καὶ ὧν τινών ἐστιν ἔργον, ἐλεγεῖον γεγραμμένον σημαίνει*; VI, 3, 1 : *Χαιρέα ..... ἐπίγραμμά ἐστιν ὡς νίκην εἶλεν, ..... γέγραπται δὴ καὶ ὁ τὸν ἀνδριάντα εἰργασμένος Ἀστεριὼν Αἰσχύλου*; *ibid.* 3 : *Εὐπολέμου δὲ ..... τὴν μὲν εἰκόνα Σικυώνιος εἴργασται Δαίδαλος· τὸ δὲ ἐπίγραμμα τὸ ἐπ' αὐτῷ μηνύει*; 15, 4 : *Ἔστι δὲ ἥ τε εἰκὼν ἀρχαία, καὶ τὰ ἐπὶ βάθρῳ γράμματα ἀμυδρὰ ὑπὸ τοῦ χρόνου*; VII, 23, 5 : *Ἰαμβεῖον δὲ ἐπὶ τῷ βάθρῳ τὸν Μεσσήνιον Δαμοφῶντα εἶναι τὸν εἰργασμένον φησίν*; V, 25, 1 : *Τὸ μὲν δὴ ἐπίγραμμα ἐδήλου τὸ ἀρχαῖον, ἀναθήματα εἶναι τῶν ἐν πορθμῷ Μεσσηνίων, ἔργα δὲ εἰσιν Ἠλείου Κάλλωνος αἱ εἰκόνες.* Je défie qu'on puisse citer un seul texte de Pausanias duquel il résulte que l'inscription ait été ajoutée après coup.

[1] Pausan., V, 25, 10. C'est en effet le sens propre que comporte ici le mot *σοφός*, témoin, entre autres témoignages que je pourrais citer, celui-ci de Pausanias qui concerne Phidias lui-même, VI, 4, 3 : *Φειδίου τε εἵνεκα καὶ τῆς ἐς τὰ ἀγάλματα τοῦ Φειδίου* ΣΟΦΙΑΣ, et cet autre du même auteur, relatif à un perfectionnement appliqué par le sculpteur et architecte Aristide à la disposition de l'Aphésis d'Olympie. Idem, VI, 20, 7 : *Κλεοίτα δέ φασιν ὕστερον Ἀριστείδην* ΣΟΦΙΑΝ *τινὰ καὶ αὐτὸν ἐς τὸ μηχάνημα ἐσενέγκασθαι.* C'est d'ailleurs une notion qui se trouve parfaitement éclaircie par un passage des Morales d'Aristote, VI, 7, où il est dit que la plus haute habileté dans les arts s'appelle *σοφία*, et où il en donne pour exemple Phidias, qualifié : *λιθουργὸς σοφός*.

[2] On connait même des exemples contraires, c'est-à-dire des inscriptions où des poëtes et des artistes se donnaient à eux-mêmes des louanges exagérées, tels que ce poëte Astydamas, dont l'inscription, venue jusqu'à nous, Brunck, *Analect.*, t. III, p. 329; cf. Jacobs, *Animadv.*, t. I, p. 310, donna lieu au proverbe *Σαυτὴν ἐπαινεῖς*, Suid., *h. v.*, t. III, p. 291; Zenob., *Cent.*, V, 100; cf. Schneidewin, *ad h. l.*; tels aussi que ces deux architectes, Amphilochus de Rhodes et Dionysius de Patares, dont on a dernièrement recueilli des inscriptions du même genre, Welcker, *Sylloge, etc.*, n° 35, p. 44, et n° 159, p. 191, et que ce sculpteur, Zénon d'Aphrodisias, qui célèbre lui-même les deux bustes, de lui et de son jeune fils, ouvrages de

sans compter que ces inscriptions métriques, telles que celle-ci, provenant de poëtes célèbres du temps, pouvaient très-bien renfermer des expressions flatteuses que l'artiste lui-même n'aurait pas inscrites de sa propre main sur son ouvrage, ainsi qu'on en a plus d'un exemple dans les inscriptions composées par Simonide l'ancien pour des tableaux de Kimon et d'Iphion [1]; dans celle-ci surtout, composée pour une statne de Diane, ouvrage d'Arcésilas [2], où l'expression de l'éloge surpasse de beaucoup celle qui résulte de l'épithète *σοφός*:

*Ἀσκητὸς δ'ἐποίησεν Ἀθηναίης παλάμῃσιν*
*Ἄξιος Ἀρκεσίλας υἱὸς Ἀριστοδίκου,*

et dans cette autre, qui se lisait sur le tapis brodé par Hélikon et conservé dans le Trésor de Delphes [3] :

Τεῦξ' Ἑλικὼν Ἀκεσᾶ Σαλαμίνιος, ᾧ ἐνὶ χερσὶ
Πότνια θεσπεσίην Παλλὰς ἔτευξε Χάριν;

sans compter encore que l'expression de *σοφός*, comme celle de *καλός* et autres qualificatifs pareils, d'un usage si commun chez les Grecs, ne comportaient pas les idées de présomption ou d'amour-propre que nous pourrions y attacher nous-mêmes.

ses mains, destinés à l'ornement de leur tombe commune, Visconti. *Mus. Jenkins*, cl. IV, n° 18, p. 36 : ΤΥΜΒΟΝ ΚΑΙ ΣΤΗΛΗΝ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ ΑΥΤΟΣ ΕΓΛΥΨΑ ΤΑΙΣΙΝ ΕΜΑΙΣ ΠΑΛΑΜΑΙΣΙ, ΤΕΧΝΑΣΣΑΜΕΝΟΣ ΚΑΥΤΟΝ ΕΡΓΟΝ. On peut voir, du reste, les réflexions d'Aristide à propos de l'inscription de Simonide, où ce poëte, parvenu, il est vrai, à l'âge de quatre-vingts ans, ne craignait pas d'élever son talent au-dessus de toute rivalité, Aristid., *Orat.*, XLIX, t. II, p. 510-511, Dindorf; cf. Simonid. *Carm.*, LVI, *in* Brunck. *Analect.*, t. I, p. 137; Jacobs, *Animadv.*, t. I, p. 235.

[1] Simonid. *Carm.* LXXXIII et LXXXVI, *in* Brunck. *Analect.*, t. I, p. 142.

[2] Simonid., *apud* Diogen. Laert., IV, 45; *Carm.*, LXXX, in Brunck. *Analect.*, t. I, p. 141.

[3] *Apud* Athen., I. II, p. 48, C.; cf. Brunck. *Analect.*, t. III, p. 192, *Carm.* CCVI.

C'est connaître bien peu l'antiquité, je le dis à regret, que d'opposer de pareilles objections au fait irrécusable de tant d'inscriptions rapportées par Pausanias, et de tant d'autres que nous avons recueillies par les monuments mêmes.

Est-il possible, en effet, de soutenir encore l'opinion qui s'est abusivement formée d'après un texte de Cicéron, peut-être altéré, certainement mal interprété, en présence de tous ces monuments, acquis de nos jours à la science, qui prouvent qu'à Athènes, pour ne parler que de ce grand et antique siége de la démocratie grecque, les artistes possédèrent de tout temps le droit de graver leurs noms sur leurs ouvrages? Nous savons, par le témoignage de Pausanias [1] et par des inscriptions recueillies de nos jours [2], que le nom d'Endœos, le plus ancien des sculpteurs attiques qui nous soient connus, en tant qu'élève de Dædale, mais en réalité disciple de Dipœne et Scyllis, que le nom de cet artiste se lisait sur une statue dédiée par Callias, vers la LII<sup>e</sup> olympiade [3], 570 ans avant notre ère, conséquemment à l'origine même de l'art. C'est de nos jours aussi qu'a été découverte la base qui porta le groupe des statues d'Harmodius et d'Aristogiton, dédiées la quatrième année de la LXVII<sup>e</sup> olympiade [4], 509 ans avant notre ère; et ces statues, ouvrage d'Anténor, fils d'Euphranor, ainsi que l'indique l'inscription gravée sur cette base [5], d'après l'ancienne qui avait été détruite et qu'elle reproduisait, étaient, de l'avis de

[1] Pausan., I, 26, 5.

[2] Ces inscriptions seront rapportées dans le cours de ce Mémoire.

[3] Herodot., VII, 122; cf. Scholiast. Aristophan., *Av.*, v. 284. Voy. Thiersch, *Epochen, etc.*, p. 47, et p. 124, n. 11. Je n'admets pas les doutes exprimés en dernier lieu par M. Brunn, *Artif. lib. Græc. tempora*, p. 2, contre cette opinion de M. Thiersch.

[4] *Marm. Par.*, l. 70-71, *apud* Boeckh. *Corp. inscr. gr.*, n° 2374; vid. Boeckh. *ad h. l.* p. 320 et 340; cf. Pausan., I, 8, 5; Plutarch., *Vit. Dec. Rhetor. Antiphont.*, § 1.

[5] Voyez cette inscription rapportée par M. Boeckh, *Corp. inscrip. gr.*, t. II, p. 340.

Pline [1], les premières statues qui eussent été érigées publiquement à Athènes en l'honneur de simples citoyens. Les inscriptions d'Aristoclès, que nous avons recueillies [2], doivent s'éloigner très-peu de cette époque, qui est celle de l'ancien style attique, conséquemment aussi de la plus grande rigidité de l'esprit religieux et de la sévérité républicaine. Pour la belle époque de l'art, nous possédons des inscriptions de Phidias lui-même à Olympie et à Delphes, sans compter celle de sa Minerve du Parthénon, à Athènes, et celle de son autre Minerve, dite la *Lemnienne*, et érigée sur l'Acropole même d'Athènes [3], où Lucien affirme que Phidias, fier de son ouvrage, ne craignit pas d'inscrire son nom [4] : *Τί δ'ἄλλο ἢ τὴν Λεμνίην, ἢ καὶ* ἘΠΙΓΡΑΨΑΙ ΤΟΥ̓́ΝΟΜΑ *ὁ Φειδίας ἠξίωσε;* sans parler encore de celle d'une autre statue de cet artiste qui se trouvait à Rome, dans le Forum de la Paix, au temps de Procope, qui l'atteste [5]. Nous en possédons de ses disciples les plus célèbres, Agoracrite [6] et Alcamène [7], de ses deux principaux collaborateurs, Cléœtas [8] et Colotès [9], et de la plupart de ses rivaux et

[1] Plin., XXXIV, 9 : *Athenienses nescio an primi* (primis?) *omnium Harmodio et Aristogitoni tyrannicidis publice posuerint statuas.* M. de Koehler a soutenu cette opinion de Pline contre les doutes dont elle pouvait être l'objet, *Ehre der Bildsæulen*, p. 69, n. 72.

[2] Boeckh, *Corp. inscr. gr.*, n° 23; voy. ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 59, p. 219-225.

[3] Pausan., I, 28, 2.

[4] Lucian., *Imag.*, § 4, t. VI, p. 6, Bip.

[5] Procop., *de Bell. Goth.*, IV, 21, t. II, p. 571, ed. Bonn.: *Οὗ δὴ καὶ Φειδίου ἔργον ἕτερον. Τοῦτο γὰρ λέγει τὰ ἐν τῷ ἀγάλματι γράμματα.* A la vérité, on pourrait croire que cette inscription avait été ajoutée sur la statue, *ἐν τῷ ἀγάλματι*, depuis qu'elle avait été transportée à Rome; ce qui fait que je n'insiste pas sur cet exemple.

[6] Rapportée par Antigone de Caryste, *apud* Zenob., *Centur.*, V, 82, p. 153, ed. Schneidewin.; Tzetz., *Chil.*, VII, 936; cf. Ott. Müller, *de Phid. vit.*, p. 43.

[7] Pittakis, *Descr. des Antiquit. d'Athènes*, p. 204.

[8] Pausan., VI, 20, 7; cf. *Idem*, I, 24, 3. Vid. Boeckh, *Corp. inscr. gr.*, n° 23, t. I, p. 39.

[9] Pacciaud., *Mon. Pelopon.*, t. I, p. 78; vid. Welcker, *Sylloge, etc.*, n° 120, p. 164; Boeckh, *Corp. inscr. gr.*, n° 24, t. I, p. 40.

contemporains, Onatas[1], Calamis[2], Mikon[3], Critios[4], Nésiotès[5], Apollodore, d'Athènes[6]; Pyrrhus, aussi Athénien[7]; Crésilas, de Cydonie[8]; Aristonidès, d'Athènes[9]. Nous savons que dans le siècle qui suivit, Athènes ne se montra pas plus rigoureuse envers les artistes qui contribuèrent à sa gloire, puisqu'il nous reste des inscriptions de Dinoménès[10], de Strongylion[11], de Praxitèle[12] et de ses fils, Céphissodote et Timarque[13], ainsi

[1] Pausan., v, 25, 5 et 7.

[2] *Idem*, I, 3, 2; v, 25, 2; cf. Spon. *Miscellan.*, p. 138.

[3] Voyez ma Lettre à M. Schorn, § III, p. 162.

[4] Ross, *Lettre à M. Thiersch*, p. 5, n° 2.

[5] Le même, au même endroit, p. 4, n° 1; cf. *Kunstblatt*, 1836, n° 16.

[6] Le même, là même, p. 12, n° 4: M. Ad. Schœll regarde comme incertaine l'opinion de M. Ross, qui se fonde uniquement sur la forme des caractères du mot (A) ΠΟΛΛΟΔΟΡΟΣ; voy. ses *Archæolog. Mittheilung. aus Griechenland*, p. 126, n. 1.

[7] Schœll, *Archæolog. Mittheilung. aus Griechenland*, p. 126.

[8] Voyez ma Lettre à M. Schorn, § III, p. 260, n° 119.

[9] L'inscription que j'ai en vue sera rapportée plus bas.

[10] L'inscription copiée par Chandler sur l'Acropole, inscript. II, 13, p. 52, et reproduite par M. Boeckh, *Corp. inscr. gr.*, n° 470, se trouve encore à Athènes, Pittakis, *Description, etc.*, p. 288. Dinoménès florissait, au témoignage de Pline, XXXIV, 8, 19, en même temps que Naueydès, Canachus le jeune et Patroclès, dans la XCV° olympiade; et il était, suivant toute apparence, Athénien: ce qui résulte de cette inscription attique, et de la mention d'un autre de ses ouvrages, les statues d'Io et de Calisto, érigées aussi sur l'Acropole d'Athènes, et citées par Pausanias, I, 25, 1.

[11] Ross, *Journal des Savants*, 1841, p. 244.

[12] Dodwell, *a Tour, etc.*, t. II, p. 513; Pittakis, *Descript. des Antiq. d'Athènes*, p. 171; cf. Boeckh. *Corp. inscr. gr.*, n° 1604, t. I, p. 779. A l'appui de ces inscriptions de Praxitèle, qui nous sont parvenues mutilées par le temps, je rappelle le témoignage de Pausanias concernant les trois statues de Cérès, de Proserpine et d'Iacchus, de la main de ce grand artiste, placées dans le temple de Cérès, à Athènes, et accompagnées d'inscriptions en lettres attiques archaïques, Pausan., I, 2, 4: ΓΕΓΡΑΠΤΑΙ δὲ ἐπὶ τῷ τοίχῳ ΓΡΆΜΜΑΣΙΝ ἈΤΤΙΚΟΙ͂Σ ἔργα εἶναι Πραξιτέλους. Je rappelle encore le témoignage d'Athénée, qui nous apprend que Praxitèle grava une inscription métrique, qu'il nous a conservée, sur la base de sa statue de l'Amour, érigée près du théâtre d'Athènes, l. XIII, p. 591, A (t. V, p. 137, Schw.): Πραξιτέλης δὲ ὁ ἀγαλματοποιὸς...ἐν τῇ τοῦ Ἔρωτος βάσει ἘΠΈΓΡΑΨΕΝ. Sur cette inscription, faussement attribuée à Simonide, *in* Brunck. *Analect.*, t. I, p. 143, *Carm.* XC, voy. Jacobs, *Animadv.*, t. I, p. 258.

[13] Ross, *Lettre à M. Thiersch*, p. 13-14, n°s 5-6.

que d'autres artistes célèbres de son temps, tels que Polymnestos et Kenchramis[1]; tels encore que Sthennis et Léocharès[2], Dædale de Sicyone[3], Dorothée d'Argos[4], Hypatodôros et Aristogiton, de Thèbes; Exêkestos ou Exêkestidès d'Athènes; Démétrius, probablement aussi d'Athènes; sans oublier Lysippe lui-même[5], et sans parler de toutes les inscriptions dont nous devons la connaissance à Pausanias et qui appartiennent à plusieurs des monuments de l'art les plus importants; tous ouvrages d'artistes du premier ordre et chefs des premières écoles de la Grèce, de celles d'Égine, d'Argos, de Thèbes, de Sparte et de Sicyone : d'où résulte pour toutes ces écoles, et conséquemment pour la Grèce entière, la même notion que nous avons acquise pour Athènes. Sur quoi donc, je le demande encore, peut se fonder cette opinion qu'il n'était pas permis aux artistes d'inscrire leurs noms sur leurs ouvrages, *cum inscribere non liceret?* Loin que cette opinion ait le moindre fondement et trouve le moindre appui dans la connaissance que nous avons des mœurs publiques, des mœurs républicaines de la Grèce, je puis ajouter qu'il y a des exemples d'artistes qui placèrent leurs propres statues à côté de celles des divinités qu'ils avaient exécutées, et cela dans le temple même de ces divinités; c'est ce que nous apprend Pausanias[6], au su-

[1] L'inscription qui concerne ces deux artistes a été publiée par M. Ross, *Ann. dell' Instit. archeol.*, t. XII, p. 83-86.

[2] Ces inscriptions ont été publiées en 1840 par M. Ross, *Kunstblatt*, 1840, n° 32, et reproduites, en 1843, par M. Ad. Schœll, *Archæol. Mittheilung, aus Griechenland*, p. 127.

[3] Boeckh, *Corp. inscr. gr.*, n° 2984, t. II, p. 612. Voy. ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 125, p. 270.

[4] Boeckh, *Corp. inscr. gr.*, n° 1194, t. I, p. 595. Voy. même ouvrage, § III, n° 149, p. 286-7.

[5] Au sujet des inscriptions de Lysippe, voy. ce qui sera dit plus bas.

[6] Pausan. II, 23, 4 : Τὸ δὲ *ἐπιφανέστατον Ἀργείοις τῶν Ἀσκληπιείων ἄγαλμα ἐφ' ἡμῶν ἔχει, καθήμενον Ἀσκληπιόν, ..... καὶ παρ' αὐτὸν ἕστηκεν Ὑγίεια· κάθηνται δὲ καὶ οἱ ποιήσαντες τὰ ἀγάλματα, Ξενόφιλος καὶ Στράτων*. M. Quatremère de Quincy trou-

jet du plus beau des temples d'Esculape, à Argos, où l'on voyait, encore de son temps, de chaque côté des statues d'Esculape assis et d'Hygiée debout, les statues assises des deux artistes, Xénophilos et Straton. La même notion nous est acquise au sujet de Chirisophos, dont la statue en marbre était placée à côté de celle d'Apollon, sculptée par lui, dans le temple de ce dieu, à Tégée[1]. Or, n'est-ce pas là la preuve la plus péremptoire d'un respect pour l'art et d'une considération pour les artistes qui ne sauraient se concilier avec cette interdiction, réfutée d'ailleurs par tous les monuments de l'histoire de l'art?

Pour ne rien omettre de ce qui touche à une question si importante de l'histoire de l'art, je dois répondre à une dernière considération présentée par l'auteur du mémoire dans un supplément qu'il a lu à l'Académie. On s'est fait, de la rareté des exemples de noms d'artistes cités par Pausanias, d'après des inscriptions de monuments publics, un argument pour prouver que l'usage des villes grecques devait être contraire à cette faculté laissée aux artistes d'inscrire leurs noms sur leurs ouvrages. Sur quoi je dirai d'abord qu'en s'appuyant ainsi du petit nombre d'exemples cités par Pausanias, l'auteur du mémoire me paraît s'être laissé dominer à son insu par une vue systématique plutôt qu'il n'a cédé à une conviction réfléchie; car il suffit de parcourir la description de l'Acropole

vait quelque difficulté à admettre que les artistes aient ainsi placé en pendant leurs propres statues à côté de celles d'Esculape et d'Hygiée, et il pensait que c'étaient plutôt deux personnages mythologiques, tels que Machaon et Podalire, auxquels les statuaires avaient donné leur portrait; *Jupiter Olympien*, p. 354. Mais le témoignage de Pausanias est formel, et la tradition, qui voyait dans ces deux statues celles des deux artistes, avait, en tout cas, la même valeur que le fait.

[1] Pausan., VIII, 53, 3. Voyez, sur cette statue, ce qu'a dit M. Boeckh, *Corp. inscr. gr.*, t. I, p. 19, et ce qu'a répondu M. Hermann, *über* H. Prof. Boeckh's, *Behandlung der griech. Inschriften*, p. 204.

d'Athènes dans le 1er livre, celle de l'Altis d'Olympie dans le VIe et celle du Téménos de Delphes dans le Xe, pour reconnaître combien est grand, au contraire, le nombre des exemples de ce genre produits par Pausanias, puisque ce sont là, avec les autres livres de son ouvrage qui abondent aussi en inscriptions pareilles, les principales sources que nous possédons sur l'histoire de la sculpture grecque. Je dirai, en second lieu, que l'on ne doit rien inférer du silence gardé en plus d'une occasion par Pausanias sur des inscriptions de monuments où se trouvait le nom de l'artiste, sans qu'il ait jugé à propos de le relever, parce que cette mention n'entrait pas précisément dans le plan de son voyage, et parce qu'il ne s'occupait généralement des objets d'art qu'autant qu'ils lui offraient, sous le rapport de la religion ou sous celui de l'histoire, quelque particularité curieuse. J'en puis donner une preuve décisive tirée d'une partie de son livre, qui peut s'appliquer à tout le reste.

Dans sa description de l'Acropole d'Athènes, Pausanias indique plusieurs monuments suivant l'ordre dans lequel ils se présentèrent à lui, immédiatement au sortir des Propylées. Ces monuments sont[1] : la statue du général athénien Diitréphès, qui excita beaucoup son attention à cause de la manière dont ce général était représenté percé de flèches : *Τοσοῦτον μὲν παρέστη μοι θαῦμα ἐς τὴν εἰκόνα τοῦ Διϊτρεφοῦς, ὅτι οἰστοῖς ἐβέβλητο.* Tout près de cette statue de Diitréphès, dont il ne nomme pas l'auteur, Pausanias cite deux autres statues, l'une d'Hygiée, fille d'Esculape, l'autre de Minerve, surnommée aussi Hygiée, sur l'auteur desquelles il garde pareillement le silence. Vient ensuite la mention d'une statue en bronze, ouvrage de Lycius, fils de Myron; puis, celle d'un groupe en bronze de Myron lui-même[2], double notion que

[1] Pausan., I, 23, 2, 3.

[2] Pausan., I, 23, 8.

Pausanias avait certainement relevée sur les inscriptions des deux monuments. Après une courte digression, le voyageur revient à la description des objets qu'il trouve sur son chemin; c'est d'abord le sanctuaire de Diane Brauronia, dont la statue était de la main de Praxitèle [1]; puis, le monument du cheval Dourios, qui lui fournit le sujet de quelques observations relatives aux personnages héroïques dont on voyait les têtes sortir de ce cheval [2], mais sans qu'il dise un mot de l'auteur du monument. Il énumère ensuite plusieurs statues d'athlètes et de citoyens célèbres, à commencer par celle de l'hoplitodrome Épicharinos, ouvrage de Critios [3]. Je m'arrête à ces premières indications fournies à Pausanias par l'observation des premiers monuments qu'il rencontra sur l'Acropole. Voici maintenant, en regard de ces données incomplètes que nous devions à Pausanias, celles qui résultent de la découverte des inscriptions retrouvées de nos jours sur l'Acropole.

La base où fut érigée la statue du général athénien Diitréphès portait une inscription en lettres attiques contemporaines, constatant qu'elle était le produit d'une offrande faite par Hermolykus, fils de Diitréphès, et l'ouvrage de Crésilas [4]. Voilà donc un monument dont il est avéré que Pausanias a eu l'inscription sous les yeux, sans qu'il l'ait citée. Il en est de même des deux statues d'Hygiée et de Minerve Hygiée, placées à peu de distance. Le piédestal de la seconde de ces statues, retrouvé en 1840, à sa place antique, près de la colonne angulaire sud de la façade des Propylées, avec les débris d'un

[1] Pausan., I, 23, 9.

[2] Idem, *ibid.* 10: Καὶ Μενεσθεὺς καὶ Τεῦκρος ὑπερκύπτουσιν ἐξ αὐτοῦ, προσέτι δὲ καὶ οἱ παῖδες οἱ Θησέως.

[3] Idem, *ib.* 11: Ἐπιχαρίνου μὲν ὁπλιτοδρομεῖν ἀσκήσαντος τὴν εἰκόνα ἐποίησε Κριτίας.

[4] Ross, *Lettre à M. Thiersch*, n° 3, p. 12; cf. *Éphém. archéol. d'Athènes*, 1838, n° LXXXI, p. 131, 81. Voy. ma Lettre à M. Schorn, § III, p. 262, n° 119.

second piédestal qui avait appartenu à l'autre statue, nous a fait connaître qu'elle avait été dédiée par les Athéniens à Minerve Hygiée, et que Pyrrhus, Athénien, en était l'auteur[1]. Voilà donc encore deux monuments dont il n'eût tenu qu'à Pausanias de citer l'auteur, d'après l'inscription même, certainement gravée sur cette base à l'époque de son voyage, et conservée de son temps, puisqu'elle s'est retrouvée intacte dans le nôtre. La base du *Dourios Hippos*, monument qui avait fixé l'attention de Pausanias, a été retrouvée dans une situation correspondante à l'indication donnée par le voyageur ancien, d'après la marche qu'il suivait sur l'Acropole, à la droite du chemin qui, des Propylées, conduit au Parthénon; cette base portait l'inscription suivante[2] :

ΧΑΙΡΕΔΕΜΟϟ ΕΥΑΛΛΕΛΟ ΕΚ ΚΟΙΛΕϟ ΑΝΕΘΕΚΕΝ.
ϟΤΡΟΛΛΥΛΙΟΝ ΕΠΟΙΕϟΕΝ

La première partie de cette inscription, concernant la dédicace, due à Chærédêmos, fils d'Évangélos, du dême de Kœlé, avait été citée par le scholiaste d'Aristophane[3]; mais la notion du statuaire Strongylion, comme auteur de ce monument, ne se trouvait nulle part, et Pausanias, qui s'était arrêté devant cette base, où se lisaient les noms de Chærédêmos et de Strongylion, avait négligé l'un et l'autre. Enfin, au sujet de la statue d'Épicharinos, l'hoplitodrome, qu'il cite comme un ouvrage de Critios, Pausanias a commis une omission que nous pouvons constater aujourd'hui que nous avons recouvré la base de cette statue, consistant en un piédestal carré de

[1] Ross, *Kunstblatt*, 1840, n° 37; Ern. Curtius, *Bullet. di Corrisp. archeol.*, 1840, p. 68; Ad. Schœll, *Archæol. Mittheil. aus Griech.*, p. 127; C[t]. Leake, *Topography of Athens* (London, 1841), *Addenda*, p. 630-1 : ΑΘΕΝΑΙΟΙ ΤΕΙ ΑΘΕΝΑΙΑΙ ΤΕΙ ΥΓΙΕΙΑΙ ΠΥΡΡΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ ΑΘΕΝΑΙΟΣ.

[2] Ross, *Journal des Savants*, avril 1841, p. 244.

[3] Schol. Aristoph., *ad Av.*, v. 1128.

marbre blanc trouvé sur l'Acropole et portant l'inscription, en partie détruite par le temps, mais facile à restituer, dans l'état où l'a présentée M. Ross[1] :

ΕΠΙΧΑΡΙΝΟϹ ΑΝΕΘΕΚΕΝ ΗΟΠΛΙΤΟΔΡΟΜΟϹ
ΚΡΙΤΙΟϹ ΚΑΙ ΝΕϹΙΟΤΕϹ ΕΠΟΙΕϹΑΤΕΝ

Il résulte, en effet, de cette inscription, que Critios (et non Critias) avait eu pour collaborateur, dans l'exécution de cette statue, Nésiotès, qui était sans doute son disciple le plus habile, et qui est cité en effet par Pline[2] dans le nombre des plus grands statuaires du siècle de Périclès. Pausanias avait donc négligé cette mention du nom de Nésiotès, pour s'attacher uniquement à celle de Critios; et qui pourrait dire qu'il n'ait pas agi de même en une foule d'autres circonstances où il avait des noms d'artistes sous les yeux, dans les inscriptions des monuments mêmes, sans qu'il ait jugé à propos de les rapporter dans son livre? En tous cas, le fait, acquis de nos jours à la science, qu'il existait des noms d'artistes omis par Pausanias sur cinq grands monuments attiques, qui avaient pourtant fixé à un assez haut degré son attention, et qui se trouvaient rapprochés les uns des autres dans un espace de quelques pieds, parmi d'autres qui avaient pareillement leur inscription, où se lisaient des noms d'artistes qu'il a cités, ce fait prouve irrésistiblement qu'il ne faut rien inférer du silence qu'il garde en certaines occasions sur les noms des auteurs des monuments, contre l'usage général de l'antiquité, attesté par tant de témoignages et par celui de Pausanias lui-même, qui cite tant de noms d'artistes gravés sur ces monuments, parmi tant d'autres qu'il néglige ou qu'il oublie.

[1] *Lettre à M. Thiersch*, n° 2, p. 5-8; voy. ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 121, p. 265.
[2] Pline, XXXIV, 8, 19.

Convenons donc que jamais préjugé historique ne reposa sur une base plus imaginaire, et ajoutons que si c'est là le principal argument à l'aide duquel on ait cherché à rendre compte de la précaution si extraordinaire qui nous a été révélée par l'inscription gravée sur une lame de plomb et cachée dans l'intérieur d'une statue de bronze, cet argument a dû perdre, par la discussion qui précède, considérablement de sa valeur, et, conséquemment, le fait même dont il s'agit devenir encore plus singulier.

Mais, abandonnant la question générale, que je crois avoir réduite à ses véritables termes, a-t-on bien pu du moins essayer de justifier cette particularité si étrange en elle-même? L'Académie en jugera. On suppose que par l'effet d'une interdiction analogue à celle dont parle Cicéron[1], et qui concerne Phidias (comme s'il pouvait y avoir eu rien de commun entre Phidias, l'ami, l'associé de Périclès, l'agent de ses travaux, le confident de ses desseins, la victime des mêmes haines politiques, et les auteurs, quels qu'ils fussent, de notre statue!), nos deux sculpteurs, n'ayant pu obtenir la permission (permission qui s'accordait aux plus vulgaires artistes, à en juger par les inscriptions qui nous en restent) de mettre leurs noms sur la plinthe de leur statue (qu'en savons-nous? cette plinthe nous est-elle parvenue? et pouvons-nous dire ce qui s'y trouvait ou ne s'y trouvait pas?), prirent en désespoir de cause le parti de les glisser furtivement dans l'intérieur, d'où ils étaient bien sûrs qu'on ne les délogerait pas, une fois que les yeux de leur statue auraient été bouchés[2]: voilà ce qu'on a imaginé. Mais pourquoi glisser précisément par les yeux l'inscription qui portait les noms, au lieu de la placer dans l'un des bras, avant qu'on les eût attachés au torse, sur un morceau de plomb de

[1] Cicer. *Tusculan.*, I, 15.

[2] *Explication, etc.*, p. 49.

la forme ordinaire des tessères, ce qui, de l'aveu de notre auteur, eût offert bien plus de solidité[1]? A cette objection qu'on s'est faite à soi-même, on répond que, lorsqu'on s'est avisé de faire cette inscription, la statue était tout assemblée, et qu'il n'y avait plus que l'orbite des yeux, laissé ouvert, par où pût être introduite une lame de plomb de la largeur de cet orbite. Ainsi les deux sculpteurs, qui tenaient tant à transmettre leurs noms à la postérité, n'y avaient pensé qu'au dernier moment, quand la statue était tout assemblée! Cette explication paraîtra-t-elle bien vraisemblable? Mais, enfin, cette inscription, glissée par une voie si singulière et sur une lame si fragile dans l'intérieur d'une statue où elle était perdue pour les contemporains, devait-elle remplir un jour son objet? C'est, en effet, ce que l'on croit, en convenant toutefois que les noms ne devaient se montrer à la lumière que si, dans un avenir inconnu, la statue, brisée par quelque accident (on ne dit pas qu'elle eût pu être fondue, ce qui était le sort le plus ordinaire, dans l'antiquité même, des statues de bronze; auquel cas, la lame de plomb eût péri avec la statue), obligerait à des restaurations qui les feraient reparaître, et l'on ajoute : « C'était, il est vrai, de la gloire à distance; mais enfin, ils l'espéraient, ce serait un jour de la gloire. Ils envoyèrent donc, dit-on encore quelques pages plus loin, leur carte à la postérité : elle y est parvenue un peu mutilée, il est vrai; mais il s'en est fallu de peu qu'elle ne nous arrivât presque intacte. » Ces idées sont sans doute très-agréables, et elles sont surtout exprimées d'une manière très-piquante; mais sont-elles aussi sérieuses que le comporterait une discussion aussi grave? Et notre auteur, qui traite de badinage l'ingénieux mécanisme employé par Phidias pour dérober son image à la jalousie de

[1] *Explication, etc.*, p. 45.

ses concitoyens, ne semble-t-il pas ici jouer un peu avec son sujet? Mais enfin peut-on au moins s'autoriser de quelques exemples pour rendre compte d'une précaution si contraire à tous les usages connus, et que tant de causes d'accident pouvaient rendre vaine? On en cite un, un seul, celui de Sostrate, l'architecte du phare d'Alexandrie, qui grava son nom sur la pierre, puis recouvrit cette inscription d'un enduit qui devait tomber avec le temps et emporter en tombant le nom des rois d'Égypte, pour ne plus laisser voir que le sien[1]. A cela je répondrai qu'il y a bien peu d'analogie entre les deux faits que l'on veut justifier l'un par l'autre; mais je dirai surtout que l'exemple qu'on allègue n'est rien moins qu'avéré. C'est Lucien qui rapporte l'anecdote, que l'on admet sans difficulté sur son seul témoignage; et l'on se garde bien d'ajouter que Pline, qui, dans ce cas-ci, mérite au moins autant de confiance que Lucien, raconte la chose tout différemment, c'est-à-dire en faisant un sujet d'éloge pour le roi d'Égypte d'avoir permis que le nom de l'architecte fût inscrit sur son ouvrage[2]; et cette version de Pline est certainement la véritable, puisque Strabon, qui rapporte aussi l'inscription[3], ne dit rien qui fasse la moindre allusion à la fraude mise par Lucien sur le compte de l'architecte, et semble, au contraire, en le désignant comme l'ami des rois d'Égypte, le représenter comme un homme incapable du tort grave que fait peser sur lui le frivole récit de

[1] Lucian., *de Histor. scribend.*, § 62 (et non p. 62), t. IV, p. 217, ed. Bip. Cf. Schol. Lucian., *ad Icaromenipp.*, § 12, t. VII, p. 18; voy. l'Explication, etc., p. 50.

[2] Plin., XXXVI, 12, 18: « Magno animo, ne « quid omittamus, Ptolemæi regis, quod in ea « (turri) PERMISERIT Sostrati Cnidii archi- « tecti structuræ ipsius nomen INSCRIBI. »

[3] Strabon, XVII, 792, A: Τοῦτον (τὸν πύργον) δ' ἀνέθηκε Σώστρατος Κνίδιος, ΦΙΛΟΣ τῶν βασιλέων, τῆς τῶν πλωϊζομένων σωτηρίας χάριν, ὥς φησιν ἡ ἐπιγραφή. ΣΩΣΤΡΑΤΟΣ ΚΝΙΔΙΟΣ ΔΕΞΙΦΑΝΟΥΣ ΘΕΟΙΣ ΣΩΤΗΡΣΙΝ ΥΠΕΡ ΤΩΝ ΠΛΩΙΖΟΜΕΝΩΝ.

Lucien, et que l'auteur du mémoire appelle un innocent stratagème. Quoi qu'il en soit, le savant critique n'a point cité le témoignage de Pline qui détruit celui de Lucien : d'où il est permis d'inférer que, si c'est une omission, elle trahit beaucoup de précipitation dans son travail; ou que, si c'est une réticence, elle accuse bien peu de confiance dans l'anecdote de Lucien[1].

[1] L'auteur du Mémoire a cherché à repousser dans son Supplément le reproche qui lui était fait ici au sujet de cette omission ou de cette réticence, en disant que c'était une question qui lui avait paru décidée en faveur de Lucien, d'après les observations qu'avaient fait valoir les commentateurs de cet écrivain, et que, d'ailleurs, on ne pouvait mettre en balance le témoignage de Lucien, qui avait été à Alexandrie, avec celui de Pline, qui écrivait à Rome. On ne s'attendait guère à voir un critique qui ne se croit jamais dispensé de soumettre à l'examen des questions qui paraissent jugées, et qui, en cela, a parfaitement raison, professer un respect si absolu pour l'opinion des commentateurs de Lucien, quelque respectables qu'ils soient. Mais on sera plus surpris encore, si je dis que ces commentateurs, du Soul et Reitz, ne disent absolument rien en faveur de l'anecdote rapportée par Lucien. Loin de là, du Soul s'exprime de manière à prouver qu'il ne l'admettait pas pour son propre compte, et, en cela, il s'appuyait, comme je l'ai fait moi-même, sur les témoignages contraires de Strabon et de Pline. Voici sa note : « Unde hæc habuerit « Lucianus incertum. Strabo enim et Plinius « factam ei a rege inscribendi proprii nomi- « nis potestatem, dissertis verbis testantur « hic, XXXVI, 12, ille, XVII, p. 791, D. (792, A). « Vide, si lubet Is. Voss. ad Pompon. Me- « lam, II, 7, et Lucian. Schol., *ad Icarom.*, « n° 48. » Un autre commentateur déclare qu'il ne lui parait pas prouvé que la narration de Lucien soit vraie, tout en ajoutant qu'il ne lui semble pas qu'il y ait contradiction entre les deux récits, bien que, du reste, il ne s'explique pas sur la manière dont on pourrait concilier deux versions aussi opposées. Enfin, le dernier éditeur, M. Lehmann, Lucian. *Oper.*, t. IV, p. 635, se borne à dire que Wieland regardait l'anecdote de Lucien comme une fable, quoique Montfaucon eût été d'un avis contraire, *Dissertat. sur le phare d'Alexandrie*, dans les Mémoires de l'Académie, t. VI, p. 577. Ainsi, M. Lehmann ne tranche ni ne discute même pas la question : il se contente de rapporter deux opinions différentes; mais il aurait dû dire que Montfaucon, en adoptant de préférence le récit de Lucien, s'était trompé sur le témoignage de Pline, auquel il prête une pensée qui n'est pas dans son texte, celle que le roi d'Égypte n'avait pas voulu qu'il fût fait aucune mention de lui dans l'inscription du phare. Il n'y a pas un mot de cela dans le texte de Pline; et l'opinion de Montfaucon, privée de son unique argument, reste de nulle valeur. Où donc M. Letronne a-t-il trouvé que l'anecdote de Lucien était un fait admis par ses commentateurs, contre le témoignage, bien autrement digne de foi, de Strabon et de Pline? Mais, d'ailleurs, est-

A l'appui de cet exemple unique, dont on paraît avoir senti qu'on ne pouvait tirer qu'une bien faible présomption en faveur

il vrai qu'on doive préférer le version de Lucien à celle de Pline, parce que le premier avait été à Alexandrie, et que le second écrivait à Rome? Est-ce bien sérieusement qu'on propose cette règle de critique, qui paraît imaginée pour le fait actuel? Mais à cette considération, qui paraît si décisive en faveur de Lucien, qu'il avait été à Alexandrie, je me contente de répondre que ce même Lucien nous a transmis sur le compte d'Apelle une anecdote qui s'était passée à Alexandrie, et dont la fausseté a été reconnue par la critique: c'est celle du tableau de la Calomnie, Lucian., *de Calumn.*, § 2-5, rapporté au danger qu'aurait couru Apelle, par suite de délations qui tendaient à l'impliquer dans la conjuration de Théodotos. Or, Apelle et son rival Antiphile vivaient sous Ptolémée Soter; la conjuration de Téodotos eut lieu sous Ptolémée Philopator, un siècle plus tard, ainsi que nous l'apprend Polybe, auteur grave et contemporain, v, 40 et suiv. Il y a donc un anachronisme d'un siècle, sans compter une foule d'erreurs de détails dans ce récit apocryphe de Lucien, ainsi que l'a montré M. Toelken, *Apelles und Antiphilus*, dans l'*Amalthea*, t. III, p. 111-134; et l'on voit, par ce seul exemple, qu'il ne faut pas admettre aveuglément le témoignage de Lucien sur ce qui s'était fait à Alexandrie, uniquement parce qu'il avait été à Alexandrie. Du reste, est-ce que Strabon n'avait pas été aussi à Alexandrie, et encore à une époque bien plus ancienne que celle de Lucien, où conséquemment la tradition d'un fait qui s'était passé sous Ptolémée Soter devait s'être conservée plus fidèlement? Enfin, est-ce que Strabon n'est pas, à tous égards, un auteur plus grave et plus digne de foi que Lucien, écrivain si porté à se jouer de son sujet ou de ses lecteurs? J'observe, en outre, que le scholiaste de Lucien, qui rapporte aussi dans un autre endroit, *ad Icaromenipp.*, § 12, t. VII, p. 18, Bip., l'inscription du phare d'Alexandrie, dont il fait commencer la construction sous Alexandre, ne dit pas un mot de l'anecdote racontée par son auteur; ce qui semble indiquer qu'il n'y croyait pas lui-même. Je pourrais ajouter que le savant traducteur et commentateur du XVII^e livre de Strabon n'avait pas grande confiance dans l'anecdote de Lucien, qu'il passe complétement sous silence (Strabon, l. XVII, p. 792; t. V, p. 330, n. 1, trad. franç.), et qu'il ne cite que pour l'inscription, en adhérant, pour la manière dont il fallait interpréter cette inscription, à l'opinion de Visconti, *Iconogr. grecq.*, t. III, c. XVIII, p. 199, n. 1, éd. in-4°. Or, Visconti regardait comme un de ces «contes qui avaient obscurci la vérité des faits» l'anecdote de Lucien; et je persiste à soutenir que l'auteur du Mémoire ne devait pas faire usage de ce récit apocryphe contre le témoignage de Pline, que je considère comme infiniment plus digne de foi, et qui, du reste, ne se trouve pas cité dans la note de la traduction française de Strabon, pas plus que dans le nouveau Mémoire. J'ajouterai une dernière observation qui justifie, par le témoignage même de Lucien, la manière dont Strabon parle de Sostrate, l'architecte du phare, comme d'un ami des rois d'Égypte, Ptolémée Soter et Ptolémée Philadelphe. Dans son traité intitulé : *Hippias*,

du procédé de nos deux statuaires, on a cherché ailleurs des analogies qui s'appliquassent plus directement au cas dont il s'agit; et voici ce qu'on a trouvé; je continue à citer textuellement : « L'idée de mettre à profit le vide intérieur d'une statue de bronze pour y déposer, à l'abri de tout accident, les inscriptions qui en constatent l'époque, n'a rien assurément que de fort naturel (c'est le contraire qui pourrait sembler tout aussi naturel); et elle dut être mise à exécution dans tous les temps (ce n'est là qu'une supposition toute gratuite): en voici un exemple, entre autres, qui n'est pas bien loin de nous (le défaut de cet exemple est précisément d'être beaucoup trop près de nous); et cet exemple, c'est celui d'un étui en plomb trouvé en 1794 dans les flancs du cheval de la statue de Henri IV, et renfermant le procès-verbal de l'érection de ce monument. » Voilà tout ce que le savant académicien a trouvé, dans l'histoire de l'art, de faits propres à justifier celui d'une

ou *le Bain*, Lucien cite parmi les sages ou savants qui se distinguèrent par des travaux utiles, tels qu'Archimède et Thalès, Sostrate de Gnide, qui rendit un service important à Ptolémée, en faisant périr une révolte enfermée à Memphis, au moyen d'une dérivation du fleuve, *Hipp.*, 5-2, t. VII, p. 295, Bip. : Τὸν μὲν (Σώστρατον) Πτολεμαίῳ (et non Πτολεμαίου) χειρωσάμενον καὶ τὴν Μέμφιν, ἄνευ πολιορκίας, ἀποστροφῇ καὶ διαιρέσει τοῦ ποταμοῦ. Ce fait, assez obscurément indiqué, comme on le voit, reçoit son explication par un passage de Pausanias, 1, 7, 2, où il est dit que Ptolémée Philadelphe, au moment où il marchait contre Magas, qui s'était révolté dans la Cyrénaïque, apprenant que des mercenaires gaulois qu'il avait pris à sa solde méditaient de s'emparer de l'Égypte en son absence, les fit enfermer, au moyen d'une dérivation du fleuve, dans une île, où ils périrent à la fois par la faim et en s'entre-tuant les uns les autres : Ἀνήγαγε σφᾶς ἐς νῆσον ἐρήμην διὰ τοῦ ποταμοῦ· καὶ οἱ μὲν ἐνταῦθα ἀπώλοντο ὑπό τε ἀλλήλων καὶ τοῦ λιμοῦ. Or, un service si considérable rendu à Ptolémée Philadelphe par l'architecte du phare prouve bien que cet artiste, qui avait joui de la faveur de Ptolémée Soter, était resté l'ami du fils. Comment, en présence de pareils faits, soutenir encore l'anecdote de Lucien? Comment croire qu'un homme qui se serait rendu coupable envers le père d'un aussi grave abus de confiance que celui qui est appelé par l'auteur du Mémoire un innocent stratagème, aurait conservé sous le règne du fils des honneurs et des emplois dont il aurait été si indigne?

inscription grecque inopinément sortie, à ce qu'on assure, par les yeux d'une statue antique de bronze. Or, est-ce bien sérieusement, je le demande, qu'on s'autorise de l'inscription de la statue équestre de Henri IV, pour justifier celle de notre statue antique du Louvre? Pour mon compte, je crois que c'est en désespoir de cause, comme parle notre auteur, qu'il a eu recours à un exemple si récent pour rendre compte d'un fait si ancien. Mais, malgré tout le désir que j'aurais d'étendre le domaine de l'archéologie, je confesse que je ne puis le faire descendre jusqu'au siècle de Henri IV; et, lorsqu'après avoir dit que cette pratique dut être mise à exécution dans tous les temps, on en cite, entre autres exemples, celui de la statue de Henri IV, sans pouvoir en citer un seul autre, il me semble qu'on abuse un peu de cette locution familière, ou qu'on présume un peu trop de la complaisance du lecteur à se prêter à ce qui n'est qu'une supposition.

Telles sont les réflexions qu'a dû faire naître dans tous les esprits la découverte de l'inscription dont il s'agit, et auxquelles n'a pas suffisamment répondu, comme on vient de le voir, le travail du savant académicien. Cette inscription, considérée en elle-même, ne donne pas lieu à de moindres difficultés; et il s'en faut de beaucoup aussi que ces difficultés se trouvent résolues dans le Mémoire, où l'on croit pourtant, ce sont les expressions mêmes de l'auteur, avoir rempli assez exactement toutes les conditions de ce petit problème : c'est ce que je vais essayer de montrer en peu de mots.

Cette inscription se compose de trois fragments, qui laissent entre eux une lacune remplie, dans l'origine, par un quatrième fragment aujourd'hui perdu, et qui doivent se distribuer dans l'ordre que voici, pour représenter l'inscription entière[1].

[1] Voy. la planche d'inscriptions ci-jointe, n° 1.

1er fragment. Perdu. 2e fragment. 3e fragment.
ΗΝΟΔΟ [ΤΟΣ.... ΚΑΙ...] ΦΩΝ ΡΟΔ ΙΟΣΕΠΟΟ [ΥΝ]

Au premier aspect de cette inscription ainsi disposée, il devient manifeste qu'elle consiste en deux noms d'artistes, dont l'un *Ἀθηνόδοτος*, ou *Ζηνόδοτος*, ou *Μηνόδοτος*, suivi de l'indication de sa patrie, et l'autre, terminé en *φων*, et Rhodien de naissance, *Ῥόδιος*, avaient fait ensemble la statue qui renfermait l'inscription. Le nom du second de ces artistes, réduit à sa seule désinence, *φων*, ne saurait être rétabli que par conjecture; et toute conjecture sur ce point ne pouvant être qu'arbitraire, le savant auteur a fait sagement de s'en abstenir. Le seul moyen qu'on eût pu avoir pour une restitution tant soit peu plausible, c'eût été la connaissance d'un artiste rhodien, dont le nom offrît cette terminaison; mais il est certain qu'il n'en existe pas, quoique la liste des artistes rhodiens ne se borne point aux seuls noms rapportés par l'auteur du Mémoire. Il fallait y ajouter Andragoras, sculpteur de Rhodes, omis par M. Letronne, comme il l'avait été par M. Sillig[1], mais connu d'après une inscription publiée depuis longtemps par M. Osann[2], qui s'en est servi plus tard pour enrichir de ce nom d'artiste le Catalogue de M. Sillig[3], et reproduite en dernier lieu par M. Boeckh[4]; sans compter qu'il y a plus d'une inexactitude à rectifier dans ce que dit le savant académicien au sujet de Philiscus, un de ces sculpteurs de Rhodes, nommé par Pline[5]. Mais il me semble qu'en s'abste-

[1] On doit aussi comprendre parmi les sculpteurs de l'école de Rhodes, suivant une conjecture de M. Sillig qui paraît assez probable, Ménécratès, le maître d'Apollonius et de Tauriscus, les auteurs du Taureau Farnèse, Plin., XXXVI, 5, 4; cf. *Catalog. vet. Artif.*, v. *Menecrates*, p. 269.

[2] Osann. *Sylloge, etc.*, p. 386, n° XVII.

[3] *Kunstblatt*, 1832, n° 74, p. 294.

[4] *Corp. inscript. gr.*, n° 2688.

[5] Plin., XXXVI, 5, 4. M. Letronne dit, p. 22, n. 3, que Philiscus était auteur d'une statue d'Apollon qui ornait le temple d'Octavie. Il y a, dans cette phrase si courte,

nant aussi de rétablir le nom du premier des sculpteurs nommés sur la lame de plomb, et dont il ne reste que les lettres ΗΝΟΔΟ[ΤΟΣ], l'habile critique s'est renfermé dans une réserve qui ne lui est pas habituelle, et dont il pouvait très-bien s'affranchir cette fois; car il avait à sa disposition une inscription dont il lui a manqué sans doute d'avoir connaissance, pour en faire usage. Voici cette inscription trouvée à Athènes, et mutilée au commencement[1]:

.....ΧΑΡΜΗΔΟΥΚΑΙΜΗΝΟΔΟΤΟΣΑΡΤΕΜΙΔΩΡΟΥ
ΤΥΡΙΟΙΕΠΟΙΗΣΑΝ

plus d'une inexactitude. D'abord Pline ne cite pas seulement une statue d'Apollon, mais encore une statue de Vénus; de plus, toute une suite de statues, Latone, Diane, les neuf Muses, et un autre Apollon nu : « item, Latona et Diana, et Musæ novem, et « alter Apollo nudus. » En second lieu, il n'y avait point de temple d'Octavie, mais un portique d'Octavie renfermant deux temples, ceux de Jupiter et de Junon; enfin, la statue d'Apollon n'était point placée dans le temple d'Octavie, qui n'existait pas, ni même dans le portique d'Octavie, mais bien dans un temple d'Apollon attenant au portique d'Octavie, et c'était là que se trouvait aussi la collection des neuf Muses, avec les statues de Diane et de Latone, et l'autre Apollon nu, cités plus haut. La place des statues de Philiscus est très-bien indiquée par Pline; c'est à savoir celle d'Apollon, érigée dans le temple de ce dieu, situé près du portique d'Octavie, en dehors de ce portique : « Ad Octaviæ vero porticum « Apollo Philisci Rhodii in delubro suo; » et celle de la Vénus, dans l'intérieur même du portique, et dans le temple de Junon : « Intra Octaviæ vero Porticus, in æde Juno- « nis... Venerem... Philiscus. » La moindre connaissance des antiquités de Rome aurait prévenu ces erreurs, ou, du moins, il eût suffi de jeter les yeux sur les fragments du plan de l'ancienne Rome, qui nous ont conservé précisément celui des portiques d'Octavie avec les deux temples qu'ils renfermaient, *Iconograph. veter. Rom.*, tab. II, p. 11-17. Je remarque que le temple d'Apollon, *Apollonis delubrum*, indiqué par Pline comme attenant au portique d'Octavie, *ad Octaviæ vero porticum*, ne se trouve pas non plus compris dans son enceinte sur ces fragments du plan de Rome; et c'est aussi ce qu'a fait observer M. Nibby, contre le sentiment de Nardini, qui plaçait le temple d'Apollon dans l'intérieur du portique d'Octavie, *Rom. antiq.*, t. III, p. 13, n. 1, éd. Nibby. Mais M. Nibby avait oublié que, dans la Notice de la IXᵉ région, se lisent ces paroles : *Delubrum Apollinis in porticu Octaviæ*, qui contredisent formellement le témoignage de Pline : c'est une question de topographie romaine que je n'ai pas en ce moment le loisir de discuter.

[1] Pittakis, *Descript. des Antiq. d'Athènes*, p. 67.

Il s'agit, comme on le voit, de deux artistes de Tyr, ΤΥΡΙΟΙ, qui travaillèrent en commun, ΕΠΟΙΗΣΑΝ, l'un desquels, dont le nom propre manque, était fils de Charmêdès, l'autre se nommait Mênodotos, fils d'Artémidôros. Ce Mênodotos, sculpteur de Tyr, n'a donc rien de commun avec un autre Mênodotos, frère de Diodotos, né à Nicomédie, aussi statuaire, dont le nom est rapporté à celui de l'inscription de la lame de plomb par l'auteur du Mémoire, sans qu'il s'ensuive, de l'avis de ce savant, qu'il y eût identité entre les personnes; en quoi je suis tout à fait de son opinion. Mais il pourrait bien n'en pas être de même entre le Mênodotos de l'inscription d'Athènes, et l'artiste nommé sur la lame de plomb: car sa qualité de Tyrien tend à le rapprocher du second artiste, indiqué comme Rhodien; de plus, l'habitude même de travailler à deux est un trait commun au statuaire de l'inscription attique et à celui de la lame de plomb; et l'identité de nom, qui peut aisément s'admettre d'après les lettres ΗΝΟΔΟ [ΤΟΣ], devient un dernier motif de croire qu'il s'agit en effet du même sculpteur, Mênodotos, de Tyr, sur le marbre d'Athènes et sur la lame de plomb; ou, du moins, on a plus d'une fois admis des rapprochements de ce genre, d'après des présomptions moins fortes. Si l'on acceptait cette conclusion, la restitution du fragment perdu se trouverait en partie effectuée de cette manière :

Fragment perdu.
ΜΗΝΟΔΟ [ΤΟΣΤΥΡΙΟΣΚΑΙ...]

et la solution de ce petit problème, comme parle notre auteur, serait avancée d'un pas de plus; ce qui ne laisse pas d'avoir quelque intérêt. Dans tous les cas, le nom de Mênodotos de Tyr, sculpteur, travaillant avec un autre statuaire, fils de Charmêdès, aussi de Tyr, est une notion nouvelle dont s'enrichit

l'histoire de l'art; et c'est un nom resté inconnu à l'auteur du Mémoire, qu'il faut ajouter à la liste des anciens artistes, comme le mot ΕΠΟΙΗΣΑΝ, employé sur l'inscription attique, est un exemple, omis aussi par le savant académicien, dont il conviendra de tenir compte dans cette discussion.

Après les deux noms d'artistes, malheureusement incomplets, ce que l'inscription gravée sur la lame de plomb offre de plus curieux, c'est sans contredit le verbe mis à l'imparfait, ΕΠΟΟΥΝ, au lieu de l'aoriste, ΕΠΟΙΗΣΑΝ: car il résulte de l'emploi de ce temps, non plus seulement une notion particulière, mais une *théorie* générale propre à résoudre d'une manière certaine, à ce qu'on assure, la question de l'époque où la statue de bronze fut exécutée, et à recevoir de nombreuses applications dans toute l'histoire de l'art. C'est là effectivement, du moins à mes yeux, le principal résultat du travail du savant académicien; mais, avant d'examiner jusqu'à quel point ce résultat peut être admis par la critique, j'ai deux observations préliminaires à présenter: l'une, sur une question qui touche à l'histoire de l'art, et dont notre confrère ne me semble pas s'être fait une idée juste; l'autre, sur un point de paléographie assez grave, qui a tout à fait échappé à son attention.

La question que j'ai en vue est celle de la collaboration de deux artistes qui est exprimée, dans l'inscription de la lame de plomb, par le mot ΕΠΟΟΥΝ, et dont il existe d'assez nombreux exemples dans l'histoire de l'art. M. Letronne cite neuf de ces exemples, d'après les seules inscriptions qu'il connaisse, et il assure que tous ces exemples s'appliquent à des ouvrages en marbre; sur quoi je prendrai la liberté de remarquer, premièrement, que nous possédons plus de neuf exemples de ce genre, et j'en donnerai bientôt la preuve; en second lieu, qu'il n'est pas exact de dire que ces neuf exemples s'appliquent

à des ouvrages en marbre; car, si la chose est prouvée pour les monuments cités sous les numéros 1, 5, 6, 7, 8 et 9, le contraire est avéré pour la statue du numéro 4, exécutée en commun par Céphissodote et Timarque[1], dont on a retrouvé dernièrement la base, et qui était en bois, au témoignage du pseudo-Plutarque[2]. Quant aux monuments cités sous les numéros 2 et 3, la présomption la plus légitime est certainement que c'étaient des ouvrages en bronze; mais sur ce point, qui pourrait être controversé, je n'insiste pas davantage.

C'est le fait même de la collaboration de deux statuaires, dont il me semble que M. Letronne donne une idée fausse, dans le cas où il s'agit d'une statue en bronze, et dont il ne rend aucun compte, dans le cas même qu'il avait en vue, celui d'un ouvrage en marbre, c'est ce fait qui me paraît mériter d'être l'objet de quelques éclaircissements, attendu qu'il constitue une question assez importante de l'histoire de l'art. M. Letronne est d'avis que, lorsqu'il s'agit de l'opération de deux statuaires ayant associé leurs talents, on peut croire que l'un fut le sculpteur, l'autre le fondeur de la statue. C'est aussi la même idée qu'a eue M. L. Ross, au sujet des inscriptions de Critios et de Nésiotès qu'il a publiées[3], et où la collaboration des deux artistes était exprimée par le verbe à l'aoriste duel *ἐποιησάτην*. Mais j'ai déjà eu occasion de réfuter cette opinion de M. L. Ross[4], par cette considération sans réplique, que Nésiotès, dont l'antiquaire allemand fait un simple fondeur, *χαλκουργός*, *faber flaturarius*, un homme qui ne sait rien faire lui

[1] Ross, *Lettre à M. Thiersch*, n° 5, p. 13.

[2] Pseudo-Plutarch., *in Vit. dec. Rhetor. v. Lycurg.*, p. 843. Voy. la discussion à laquelle j'ai eu occasion de soumettre ce texte important dans mes Lettres archéologiques sur la peint. des Grecs, 1re part., p. 81 et suiv., et consultez aussi ma lettre à M. Schorn, § III, n° 98.

[3] *Kunstblatt*, 1836, n° 16, at *Lettre à M. Thiersch*, n° 2, p. 5-8.

[4] *Lettre à M. Schorn*, § III, n° 121, p. 267.

seul, est cité, par Pline[1], dans le nombre des grands statuaires du siècle de Périclès, et précisément parmi les émules de Phidias; « quo eodem tempore æmuli ejus (Phidiæ) fuere Alcamenes, « Critias (lisez Critius), Nestocles (lisez Nesiotes), Hegias. » Je trouve encore le nom de Nésiotès cité parmi ceux des grands artistes du grand siècle, et associé au nom d'Alcamène et d'Ictinus, dans un passage de Plutarque[2], où deux de ces noms sont altérés, mais d'une manière à ce que la restitution en soit aussi indubitable que facile. Enfin, pour dernière preuve que Nésiotès était effectivement un grand artiste, qui savait faire quelque chose lui seul, on pourrait alléguer, comme l'a fait M. Ad. Schœll, l'inscription gravée sur la base d'une statue, ouvrage de Nésiotès seul, laquelle inscription était ainsi conçue[3]:

ΥΚΙΒΙΟϹ
ΑΝΕΘΕΚΕΝ
ΚΙΘΑΡΟΙΔΟϹ
ΝΕϹΙΟΤΕϹ
(ΕΠΟΙΕϹΕΝ)

Il est donc bien avéré que Nésiotès n'était pas un simple

[1] Plin., xxiv, § 8, 19.

[2] Plutarch., *Reip. ger. Præcept.*, § v, t. IX, p. 199. Reisk: Ταῦτα *μὲν γὰρ ἴσως* Ἀλκαμένει καὶ νησιώτῃ (lisez Νησιώτῃ) καὶ ἰκτίῳ (lisez Ἰκτίνῳ), κ. τ. λ. Ce témoignage important, dont j'aurais dû faire usage dans ma Lettre à M. Schorn, § III, à l'article de Nésiotès, n° 261, p. 369, pour prouver, contre l'opinion de M. Ross, que Nésiotès était effectivement un artiste éminent, capable d'exécuter par lui-même des travaux de l'ordre le plus élevé, ce témoignage, dis-je, avait été cité par Ott. Müller, *de Phid. vit. et oper.*, § 1, p. 41, n. *l*, qui, tout en se montrant peu satisfait des explications de Reiske et de Wyttenbach, commettait lui-même l'erreur de confondre Nésiotès avec Critios.

[3] Publiée dans l'Éphéméride archéologique d'Athènes, 1838, n° 60, p. 112-114, et reproduite par M. Ad. Schœll, *Archæolog. Mittheilhung, etc.*; p. 46, n. 3. Mais on pourrait opposer à cette manière de voir que le marbre, tel qu'il est représenté dans l'Éphéméride d'Athènes, étant complet, et le mot ΕΠΟΙΕϹΕΝ ne s'y trouvant pas, celui de ΝΕϹΙΟΤΕϹ pourrait bien plutôt être considéré ici comme l'adjectif, signifiant *insulaire*, joint à Κιθαρῳδὸς, plutôt que comme un nom propre; ce qui fait que je n'insiste pas sur cet argument, employé par M. Ad. Schœll, et qui me semble d'une valeur au moins douteuse.

fondeur, et que sa collaboration avec Critios ne se bornait pas à un travail purement matériel, comme celui de la fonte d'une statne en bronze. Et maintenant que cette question est décidée contre l'opinion de M. Ross, qui est aussi celle de M. Letronne, la seule hypothèse plausible qui reste à faire, c'est que celui des deux artistes dont le nom se trouve placé en seconde ligne, était un disciple du premier, un artiste déjà assez habile pour que le maître l'eût jugé digne de devenir son collaborateur, et dont la part de travail, dans l'œuvre commune, consistait à exécuter le modèle de la figure, que le maître retouchait et terminait avant de la livrer au fondeur; et c'est assurément là le cas où se trouvaient tous les artistes de l'antiquité connus par les inscriptions ou par des textes classiques pour avoir travaillé ensemble, attendu que, la plupart du temps, ce sont des fils d'artistes travaillant tantôt avec leur père, tantôt avec leur frère, et que, dans le cas où cette désignation nous manque, la relation de maître à élève est celle qui, conformément à tous les usages de l'antiquité, rend le mieux compte de cette association de deux talents formés à une même école.

La même notion nous est acquise, d'une manière peut-être encore plus positive, pour le cas où cette association s'appliquait à un ouvrage en marbre. Personne n'ignore, en effet, que l'exécution d'une statue en marbre a toujours exigé le concours de deux artistes, celui qui ébauche en marbre la figure donnée, d'après le modèle en terre ou en plâtre du sculpteur, et qui conduit ce travail jusqu'au degré d'avancement qui convient à l'auteur, puis le statuaire lui-même, qui a fait ce modèle, et qui termine le marbre, ébauché ordinairement jusqu'à la gradine. L'homme chargé de cette première opération, qui se nomme chez nous praticien, est un véritable artiste; le plus souvent, un de ces sculpteurs auxquels il n'a manqué que

des circonstances plus heureuses pour devenir des maîtres; quelquefois aussi ce sont de simples ouvriers qui ont commencé par l'état de praticien, et dont le talent s'est développé par l'habitude de travailler le marbre, au point de s'élever au rang des statuaires; et l'on a, de ces deux circonstances, de nombreux exemples dans l'histoire de l'art des modernes, exemples qui doivent avoir été plus communs encore dans l'antiquité, où la statuaire, dans toutes ses branches, exerça bien certainement un plus grand nombre de mains. On doit donc admettre que, chez les anciens, il arriva fréquemment que le chef d'école se fit aider dans l'exécution d'une statue par celui de ses élèves qu'il jugeait assez avancé dans la pratique de l'art, et qu'il connaissait assez pénétré de son goût et de sa manière, pour lui confier l'ébauche de son marbre, de manière à n'avoir plus à y mettre lui-même que la dernière main; c'est précisément ce que dit Pline au sujet de certains ouvrages en marbre, commencés par Alcamène et terminés par Phidias[1]: « Alcamenem Atheniensem docuit (Phidias) in primis nobilem, cujus.... præclara Venus extra muros.... huic SUMMAM « MANUM ipse Phidias imposuisse dicitur; » et c'est le même procédé qui est indiqué par Cicéron, pareillement au sujet de Phidias[2] : « Phidias potest A PRINCIPIO instituere signum « idque perficere; potest et AB ALIO INCHOATVM accipere atque « absolvere. » Voilà bien la pratique ancienne expliquée par des témoignages antiques, comme elle est justifiée par les habitudes de l'art moderne; et, sur ce point, je ne pense pas qu'il puisse subsister encore la moindre difficulté.

Ma seconde observation porte sur un point de paléographie. L'imparfait ΕΠΟΟΥΝ, pour ΕΠΟΙΟΥΝ, est notoirement une

[1] Plin., XXXVI, 5, 3.

[2] Ciceron. *de Finib.*, l. V, c. 17.

forme d'orthographe attique[1], ainsi que M. Letronne l'a remarqué lui-même; sans ajouter, ce qu'il aurait peut-être dû faire, que cette forme, primitivement commune aux Doriens et aux Éoliens, était restée plus particulièrement attique, dans la dernière période de la littérature grecque. Aussi la trouve-t-on employée sur des inscriptions appartenant à des artistes athéniens d'une époque romaine, tels que Criton et Nicolaos, auteurs de l'une des belles canéphores[2] de la villa Albani, ou à des

[1] Gregor. Corinth., *de Dialect.*, p. 75: cf. Koen., *ad. h. l.* ΠΟΕΙΝ pour ΠΟΙΕΙΝ est une forme attique commune aux Éoliens et aux Doriens, Chishull, *Antiq. asiat.*, p. 39, et non pas seulement une forme attique ancienne, comme le croyait Porson, *Mus. crit.*, I, 240; cf. Dobr., *Præf ad Porson. Plut.*, p. iv, mais une forme du dialecte courant; car, si l'on en a des exemples dans les plus anciennes inscriptions, telles que celles du recueil de M. Boeckh, n° 23, il en existe un bien plus grand nombre encore qui appartiennent aux époques les plus récentes: voyez à ce sujet les observations de M. Thiersch, *Epochen*, *etc.*, p. 288, n. 5, de M. Welcker, *Sylloge*, *etc.*, n° 126, p. 179, et, avant eux, celles des Académiciens d'Herculanum, *Brônzi*, *etc.*, p. 168, n. 5.

[2] M. Letronne la désigne par le nom de caryatide, ce qui n'est certainement pas l'expression convenable, et ce qui prouve qu'il n'a encore aucune connaissance du savant travail de Boettiger sur les soi-disant caryatides du Pandroseum et sur l'abus qui se fait de cette dénomination : *Über die sogenannten Karyatiden am Pandroseum, und über den Missbrauch dieser Benennung*, dans l'*Amalthea*, t. III, p. 137-167. Il dit que Criton et Nicolaos ont sculpté à Rome cette caryatide; en quoi il avance une chose qui n'est rien moins que prouvée, car ce que l'on sait de cette statue, ainsi que d'une seconde qui lui sert de pendant, et du torse d'une troisieme, qui furent decouverts ensemble en 1766, près du mausolée de Cæcilia Metella, c'est que ces statues se trouvaient à Rome, et non pas qu'elles y furent sculptées. Je remarque à cette occasion que le torse de la troisieme canéphore entré dans la collection Townley, se voit aujourdhui au Musée britannique, et j'ajoute que c'est à tort que les auteurs de la nouvelle édition de Stuart ont parlé, t. I, p. 488 de l'éd. allem., d'une quatrième statue qui aurait été trouvée avec les trois autres. Winckelmann, qui était à Rome à l'époque de cette découverte, n'a connu que les deux canéphores placées dès lors à la villa Albani, avec le torse d'une troisième, *nebst dem Sturze von einer Dritten*. La quatrième était nécessaire sans doute pour former la décoration d'un portique, tel que l'a restauré Piranesi dans un dessin gravé par lui-même, et où il a employé les fragments architectoniques trouvés au même endroit; mais cette statue manquait en totalité; et dans cette restauration de Piranesi, qui fut exécutée dans le jardin de la villa Albani,

artistes formés très-probablement dans l'école attique[1], qui continua d'être, pendant presque toute la période romaine, la plus florissante et la plus productive des écoles grecques. Or, l'inscription incrustée en lettres d'argent sur le pied gauche de la statue du Louvre, **ΑΘΑΝΑΙΑ ΔΕΚΑΤΑΝ**, est manifestement conçue en dialecte dorique. Il y a donc, entre cette inscription appartenant à la statue et l'autre inscription présumée provenir des auteurs de cette statue, une contradiction palpable, en ce que deux inscriptions, non-seulement contemporaines, mais encore gravées pour un seul et même monument, sont conçues en deux dialectes différents. Je ne m'arrête pas à une seconde difficulté, qui pourrait résulter de ce que la qualité de Rhodien, que prend un des deux artistes, semblerait exiger qu'il se fût servi du dialecte dorique, qui était celui de Rhodes[2]; je ne m'arrête pas, dis-je, à cette difficulté, parce que l'autre artiste nommé en premier lieu, qu'il soit Mênodotos de Tyr ou tout autre Mênodotos, a bien pu déterminer le choix du

et qui n'existe plus aujourd'hui, elle avait été suppléée de travail moderne. M. Letronne n'a pu entrer dans ces explications qui étaient étrangères à l'objet de son travail; mais du moins en citant l'inscription de Criton et de Nicolaos d'après Winckelmann, il aurait dû se servir du texte original, *Geschichte der Kunst*, l. XI, c. 1, § 14, et mieux encore prendre pour guide, quant à la teneur de l'inscription, Marini, *Iscriz. Alban.*, cl. V, p. 176. Quant à cette quatrième canéphore, qu'on croyait se trouver à Rome, et sur laquelle il a circulé des versions si contradictoires et toutes si fausses, on ne consultera pas sans intérêt les éclaircissements donnés par Boettiger, dans l'*Amalthea*, t. III, p. 137 et suiv.

[1] Tels que les auteurs de la statue de Mars, du musée du Louvre, n° 470; ceux d'un Silène trouvé à Gabies, Visconti, *Monum. Gabin.*, n° 12, p. 34, et les trois frères athéniens, Adamas, Dionysodôros et Moschion, auteurs d'une statue d'Isis consacrée à Délos, Boeckh, *Corp. inscr. græc.*, n° 2298, t. II, p. 242.

[2] Témoin Athénodôros, fils d'Agésandros, de Rhodes, dont nous avons le nom sous sa forme dorique dans deux inscriptions trouvées, l'une, près d'Antium, Marini, *Iscriz. Alban.*, cl. V, n° CLVI, p. 172, l'autre, dans l'île de Capri, *Bullet. dell' Institu. Archeol.*, 1832, p. 154:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣΕΠΟΙΗΣΕ.

dialecte suivi dans l'inscription qui les concernait l'un et l'autre, d'après ses propres convenances, plutôt que d'après la patrie de son collaborateur, qui paraît lui avoir été subordonné. Mais, quoi qu'il en soit de cette difficulté accessoire, la teneur dorique de l'inscription gravée sur la statue, et la forme attique de l'inscription déposée dans l'intérieur de cette statue, n'en constituent pas moins une contradiction assez grave pour qu'il y ait quelque lieu de s'étonner que le savant académicien, si habile à relever les moindres différences qui se rencontrent à côté des analogies les plus spécieuses, n'en ait pas dit un seul mot; surtout quand cette circonstance semble impliquer que cette seconde inscription, conçue dans un autre dialecte, et empreinte de caractères paléographiques tout différents, comme je le montrerai dans le troisième paragraphe de ce mémoire, n'appartient pas au monument dont on la croit sortie par un hasard si singulier et avec des circonstances si extraordinaires.

Ici se présente la question de l'authenticité de cette inscription, qui paraît en désaccord frappant de dialecte et de paléographie avec l'inscription incrustée en lettres d'argent. Mais cette question est d'une telle nature, qu'il est bien difficile de la soumettre à une discussion critique; et c'est pourquoi je crois devoir m'abstenir de cette discussion qui, ne pouvant être que personnelle, serait sans aucun intérêt pour la science. Acceptant donc l'inscription dont il s'agit, et ne tenant aucun compte des circonstances qui semblent établir sa relation avec la statue dont on la dit sortie, je me bornerai à l'examiner sous le rapport de la doctrine philologique que M. Letronne y a rattachée.

§ II. Examen de la théorie philologique fondée sur l'emploi des mots *ἐποίει* et *ἐποίησεν*, et sur les applications qui s'en peuvent faire dans l'histoire de l'art.

L'emploi de l'imparfait **ΕΠΟΟΥΝ**, dans l'inscription qui nous occupe, ayant fourni l'occasion et le sujet de ce que l'on a appelé une *théorie*, dont l'histoire de l'art pouvait tirer plus d'une application utile, il importe de voir si cette *théorie* est suffisamment fondée en principe, et si les exemples que l'on a cités à l'appui ont tous été recueillis avec assez de soin et appréciés avec assez d'exactitude. C'est une recherche à laquelle je me livre d'autant plus volontiers, qu'en signalant les nombreuses omissions commises par l'auteur du mémoire, j'aurai occasion de produire, d'après des inscriptions généralement peu connues, et quelques-unes encore inédites, plusieurs noms nouveaux à ajouter sur la liste des anciens artistes, sans compter plus d'une question curieuse de l'histoire de l'art, qu'il y aura lieu de traiter et peut-être de résoudre.

Visconti avait remarqué, au sujet de l'inscription gravée sur le rocher qui sert de siége à l'Hercule du Torse, où se lit le mot ΕΠΟΙΕΙ[1], qu'il ne fallait pas subtiliser beaucoup sur cet emploi de l'imparfait au lieu de l'aoriste; en quoi j'avoue que je suis de l'avis de l'illustre antiquaire. Notre auteur a été à regret, à ce qu'il assure, d'une opinion différente, et, loin de regarder l'emploi de l'imparfait ou de l'aoriste comme une chose à peu près indifférente, il pense que cet emploi est soumis à une certaine règle qui souffre peu d'exceptions. Voyons donc jusqu'à quel point les exemples dont il s'autorise pour établir

[1] *Mus. P. Clem.*, t. II, tav. x, p. 19. M. Letronne cite toujours d'après l'édition française publiée à Milan, édition si fautive de toute manière, qu'on a lieu de s'étonner qu'un savant de ce mérite fasse usage d'un pareil livre.

sa règle sont si décisifs et les exceptions si peu nombreuses, qu'il en résulte effectivement un principe de critique d'une application sûre et constante.

Notre auteur avait remarqué, en premier lieu [1], que « des neuf exemples connus de lui du verbe *ποεῖν* ou *ποιεῖν* mis au pluriel après deux noms d'artiste [2], trois seulement contiennent

[1] P. 19. M. Letronne aurait pu en compter dix, en y comprenant celui des deux frères Ariston et Télestas, sculpteurs lacomiens, auteurs de la statue de Jupiter dédiée à Olympie par les Clitoriens d'Arcadie, Pausan., v, 23, 6. Le verbe qui exprime cette notion dans l'inscription restituée par Kuhnius :

*Καὶ μέτρα ποιείτην Ἀρίστων ἠδὲ Τελέστας*
*Αὐτοκασίγνητοι καὶ Λακεδαιμόνιοι,*

est à l'imparfait duel, et l'inscription appartient, comme le monument même qu'elle accompagne, à une époque ancienne; ce qui est contraire à la *théorie* de M. Letronne, et ce qui explique peut-être le silence qu'il a gardé sur cette inscription. Il est vrai que le texte de Pausanias est corrompu en cet endroit, et que les manuscrits ne fournissent aucun moyen de le rétablir d'une manière certaine. Mais la restitution de Kuhnius, admise par M. Clavier, a été reproduite par Brunck, *Analect.*, t. III, p. 177, *Carm.* CXXXVI, et suivie par M. Fr. Jacobs, *Anthol. Pal.*, t. IV, p. 145, *Carm.* CXXXVI; cf. *Animadv.*, t. XI, p. 367; et, bien qu'elle ne puisse avoir l'autorité du monument original, elle méritait pourtant d'être prise en considération.

[2] Dans le nombre des neuf exemples cités par M. Letronne, d'artistes travaillant à deux, il comprend en septième lieu Héraclide et Hagnius, auteurs de la statue de Mars (il devrait dire restaurée en Mars) du Musée du Louvre, n° 411; et il suit en cela la copie de l'inscription publiée par M. de Clarac, pl. LVI, n° 114 (lis. 411). La même inscription avait été déjà donnée d'une manière toute différente dans une des planches précédentes du même recueil, pl. XVII, n° 411, où on lisait ΚΑΙ ΑΡΜΑΤΙΟΣ, au lieu de ΚΑΙ ΑΡΝΕΙΟΣ. La leçon vicieuse ΑΡΜΑΤΙΟΣ provenait de Visconti, *Not. du Mus. Napol.*, n° 88, dans ses *Oper. var.*, t. IV, p. 321; cf. *Monum. du Mus. Napol.*, t. IV, p. 135; et j'avais déjà proposé dans ma lettre à M. Schorn, n° 39, p. 76-77, de rayer du Catalogue des anciens artistes le nom du faux Harmatius admis par Sillig, *h. v.*, p. 222. Mais le nom d'Hagnius, lu par M. Letronne d'après les lettres ΚΑΙΑΓ ΝΕΙΟΣ, est-il suffisamment authentique? J'en doute extrêmement, attendu que la lettre Γ ne peut être un gamma figuré Γ dans le nom ΑΓασιου, et que d'ailleurs un nom dérivé d'ΑΓΝΟΣ devrait s'écrire ΑΓΝΙΟΣ et non ΑΓΝΕΙΟΣ. La finale ΝΕΙΟΣ appartient probablement à un ethnique, non au nom propre de l'artiste; et ce nom, dans l'état actuel de l'inscription, ne saurait être rétabli avec certitude; c'est là tout ce que l'on peut dire. M. Letronne a donc beaucoup trop hasardé en admettant le nom d'Hagnius, d'une forme si insolite et d'un usage si rare, que je doute

l'aoriste *ἐποίησαν*, et tous les autres offrent uniformément l'imparfait *ἐποίουν* ». Il revient une seconde fois[1] sur cette observation, pour en tirer l'induction que voici : « Cette rareté comparative de l'aoriste pluriel peut surpendre », et il ajoutait[2]: « quand on trouve, à ce qu'il semble, presque indifféremment le singulier *ἐποίει* ou *ἐποίησεν*. D'où vient, ajoute-t-il, cette distinction entre le pluriel et le singulier? Cela tient-il à un pur caprice ou à une règle quelconque? c'est ce que je vais rechercher. » Voilà donc la question bien posée, dans les termes mêmes où l'a présentée notre auteur. Mais, d'abord, il peut paraître surprenant qu'il admette ici comme presque indifférent l'usage du singulier *ἐποίει* ou *ἐποίησεν*, quand c'est précisément l'objet de sa *théorie* d'établir que cet emploi n'était pas indifférent, c'est-à-dire que l'usage de l'imparfait appartient à une époque récente, de même que celui de l'aoriste à une époque ancienne; il y aurait donc là une contradiction dans la doctrine qu'on

fort qu'on en puisse citer un seul exemple. On connaît les noms Ἄγνιος, Apollodor., I. 9, 16; Orph. *Argon.*, 510; et Ἄγνων, Thucydid., II, 58: celui d'Ἀγνίας était d'un usage proprement attique, Demosthen. *contr. Macartat.*, p. 1050, edit. Reisk., et p. 1219; Lysias et Philocoros *apud* Harpocrat., v. Ἀγνίας; et ce nom d'Ἀγνίας était aussi usité chez les Doriens, témoin l'exemple que nous en offre une des inscriptions de Delphes, Curtius, *Anedoct. Delphica*, marm. LXVI, p. 83; mais quant au nom Ἀγνειός, j'avoue que je ne l'ai trouvé sur aucun monument antique, et que je le crois contraire au génie de la langue. Il manque aussi dans le Dictionnaire des noms propres grecs de M. Pape (Braunschweig, 1842); on lit Ἀγνείας dans Suidas, *h. v.*; mais c'est certainement une faute pour Ἀγνίας.

[1] P. 26. Ici M. Letronne a laissé par inadvertance subsister des traces de sa rédaction primitive; car, en renvoyant à ce qu'il a dit p. 20, il cite les sept exemples à présent connus, tandis qu'à cette page 20 il y en a réellement neuf. C'est que, dans l'intervalle du premier tirage au deuxième, il avait acquis la connaissance des inscriptions de Polymnestos et de Kenchramis, de Céphissodote et de Timarque. Mais alors il aurait dû mettre son texte de la page 26 d'accord avec celui de la page 20. Du reste, on voit qu'il ne lui a manqué que le temps pour connaître les autres exemples qui étaient dès lors acquis à la science, et qu'il m'a laissé l'avantage de lui signaler.

[2] Cette addition a disparu dans la rédaction définitive, *Mém. de l'Acad.*, t. XV, p. 147.

veut établir[1]. En second lieu, sur quoi se fonderait cette idée d'une distinction entre le singulier et le pluriel, dont on se proposait de rechercher la cause? Est-ce que jamais un verbe grec, *ποιεῖν*, ou tout autre, a jamais eu au singulier une autre valeur que celle qu'il avait au pluriel, dans l'emploi qu'on en faisait, soit à l'imparfait, soit à l'aoriste? Est-ce qu'il serait possible de trouver, dans toute la littérature grecque, la moindre preuve de cette anomalie grammaticale? Il y avait donc là encore quelque chose dont je ne puis me rendre compte. Mais, sans entrer dans de plus longues explications sur les deux points qui viennent d'être indiqués et qui ne sont pas traités dans le Mémoire de notre confrère, bornons-nous à discuter celui qui en est un des principaux sujets, c'est-à-dire, le fait positivement articulé, des neuf exemples, les seuls connus jusqu'à présent, du verbe *ποιεῖν* au pluriel, parmi lesquels neuf, trois seulement offrent l'aoriste, et les six autres, l'imparfait : d'où résulte la rareté comparative de l'aoriste pluriel par rapport à l'imparfait. Or, sur ce premier point, il me sera facile de montrer que l'auteur s'est complétement abusé.

Je n'alléguerai point les exemples des inscriptions de Céphissodote et de Timarque, de Polymnestos et de Kenchramis, dont M. Letronne a eu connaissance dans l'intervalle de son premier tirage au second; mais il en est d'autres, plus anciennement publiés, dont il est permis de s'étonner que ce savant, traitant une question de l'histoire de l'art, n'ait pas été informé.

J'ai déjà cité plus haut[2] l'inscription trouvée à Athènes, qui nous a fait connaître les noms de deux sculpteurs de Tyr, Mênodotos, fils d'Artémidôros, et . . . . . . . . ., fils de Char-

[1] Il en est de même de cette contradiction, qui ne se trouve plus dans le Memoire, tel qu'il est imprimé dans le recueil de l'Académie; voy. t. XV. p. 147. — [2] P. 150.

mêdès, artistes d'époque romaine, travaillant en commun, et se servant de l'aoriste ἐποίησαν. Voilà déjà un premier exemple, rendu public en 1835, à joindre aux trois seuls exemples que connaissait M. Letronne, écrivant en 1842. En voici d'autres beaucoup plus importants par les noms des artistes qu'ils concernent, et par l'époque à laquelle ces artistes appartiennent. Nous connaissions déjà, depuis plusieurs années, les deux sculpteurs argiens, Philéas et Zeuxippos, son fils, nommés, avec le verbe ἐποίησαν, sur une inscription d'Hermione, publiée par M. Boeckh[1], d'après les papiers de Fourmont, et cités par M. Welcker, dans ses Additions au catalogue de M. Sillig[2]; second exemple, négligé par l'auteur du Mémoire, qui affaiblit d'autant son observation de la grande rareté de l'aoriste. Si ces deux exemples, récemment acquis à la science, d'artistes travaillant en commun et se servant de l'aoriste ἐποίησαν, ont pu échapper à l'attention du savant critique, on comprend moins aisément comment il a pu négliger un autre exemple du même genre, depuis longtemps connu et appartenant à l'époque romaine, celui de deux sculpteurs de Chios, Théomnestos, fils de Théotimos, et Dionysios, fils d'Astios, dont les noms sont pareillement suivis de l'aoriste ἐποίησαν, sur un marbre de Chios, publié d'abord par Muratori[3] et reproduit par M. Boeckh[4]. Le monument exécuté par ces deux artistes était du règne de Claude, conséquemment d'une époque où depuis longtemps on n'eût dû employer que l'imparfait ἐποίουν, si la *théorie* de l'auteur du Mémoire avait le moindre fondement. Ce serait, à bien plus forte raison, le cas pour le monument mithriaque du Musée Pie-Clémentin, ouvrage de deux sculpteurs qui y sont nommés dans une ins-

[1] *Corp. Inscr. gr.*, n° 1229.
[2] *Kunstblatt*, 1827, n° 83, p. 33c.
[3] Muratori, *Thesaur.*, t. II, p. MXIV, II.
[4] *Corp. Inscr. gr.*, n° 2241, t. II, p. 210.

cription restée pareillement inconnue à M. Letronne, laquelle inscription, signalée par Zoëga[1], est ainsi conçue : ΧΡΗϹΤΟϹ ΠΑΤΗΡ ΚΑΙ ΓΑΥΡΟϹ ЄΠΟΙΗϹΑΝ. On sait que la plupart des monuments mithriaques appartiennent aux IIe et IIIe siècles de notre ère. Celui dont il s'agit ici fournit donc une preuve sans réplique de l'usage continué, jusque dans les derniers temps, de l'aoriste *ἐποίησαν*, quand celui de l'imparfait *ἐποίουν* aurait dû régner exclusivement déjà depuis plusieurs siècles, suivant la *théorie* en question.

J'ajouterai un dernier exemple de l'emploi de l'aoriste au duel par deux artistes d'une époque antérieure à l'archontat d'Euclide, desquels il nous est resté deux inscriptions trouvées, l'une et l'autre, sur l'Acropole d'Athènes, la première en 1835[2], la seconde en 1839, et publiées toutes les deux par M. Ross[3]. Les noms des deux statuaires, suivis de l'aoriste au duel, *ἐποιησάτην*, y sont exprimés de la manière que voici : ΚΡΙΤΙΟΣ ΚΑΙ ΝΕΣΙΟΤΕΣ ΕΠΟΙΕΣΑΤΕΝ, et nous savons, par l'histoire de l'art, que ces artistes florissaient dans le siècle de Périclès; notion qui se trouve d'accord avec l'orthographe des noms et avec la forme des caractères. Nous avions déjà un exemple de cet emploi du duel à l'aoriste dans une inscription de Delphes, publiée d'abord par feu M. Dodwell[4], et commentée par M. Boeckh[5], laquelle porte les noms de deux ar-

[1] Cette inscription a été rapportée par Zoëga, dans ses *Abhandlungen, etc.*, p. 149.

[2] Elle est publiée dans le *Kunstblatt* de 1836, n° 16.

[3] Cette seconde inscription a été publiée par M. Ross, dans sa Lettre à M. Thiersch, n° 2, à la suite de la première, reproduite, *ibidem*, sous le n° 1, p. 4-8. On remarque une différence d'orthographe assez grave dans la manière dont le nom de l'un des artistes, Nésiotès, est exprimé, c'est à savoir, sur la première inscription ΝΕΖΟΤΕΖ, et, sur la seconde, ΝΕϟΙΟΤΕϟ. On peut juger, d'après ces variations dans le nom même de l'artiste, s'il pouvait y avoir, pour l'emploi du verbe à l'imparfait ou à l'aoriste, une règle absolue rigoureusement observée.

[4] Dodwell, *a Tour, etc.*, t. II, p 509.

[5] *Corp. Inscr. gr.*, n° 25, t. I, p. 41-42.

tistes, Hypathodôros et Aristogiton, écrits de cette manière : ΥΠΑΤΟΔΟΡΟΣ (Ὑπατόδωρος), ΑΡΙΣΤΟΓΕΙΤΟΝ (Ἀριστογείτων) ΕΠΟΕΣΑΤΑΝ ΘΕΒΑΙΟ (pour Θηβαίω), avec une affectation d'archaïsme dans la suppression de *καὶ* et dans la disposition des mots, d'accord avec la forme des caractères, qui est rendue encore plus sensible par l'âge connu de ces artistes, qui florissaient vers la CII^e^ olympiade [1]. Mais, d'ailleurs, cet emploi de l'aoriste au duel, *ἐποιησάτην*, dont nous possédons maintenant ces deux exemples, négligés tous les deux par le savant académicien, n'a rien de plus extraordinaire que celui du même aoriste au singulier, *ἐποίησεν*, quand il s'agissait de l'ouvrage d'un seul artiste, comme nous en avons la preuve par les inscriptions de Phidias et d'Agoracrite, contemporains de Critios et de Nésiotès. Mais, si l'usage des anciens s'y montre parfaitement conséquent avec lui-même, que devient la *théorie* fondée sur la grande rareté de l'aoriste pluriel en comparaison de l'imparfait, et sur cette différence qu'on avait cru d'abord découvrir entre le pluriel et le singulier, en présence de ces neuf exemples, dont trois seulement ont été connus de l'auteur? et que dire de cette *théorie* qui tend à établir l'usage presque exclusif de l'imparfait, à partir de l'époque de Praxitèle, pour en tirer un caractère chronologique, quand, de ces neuf exemples, un seul appartient au siècle de Périclès, celui de Critios et de Nésiotès, tandis que les huit autres appartiennent indubitablement, les uns au siècle de Lysippe, d'autres à des temps plus récents et même à l'époque romaine? Il y a plus : comment, en présence de ces neuf exemples de l'aoriste *ἐποίησαν*, auxquels M. Letronne n'a trouvé à opposer que cinq exemples, accrus d'un sixième par l'inscription de la lame de plomb, de l'imparfait *ἐποίουν*,

[1] Plin., XXXIV, 19; cf. Pausan., X, 10, 2.

ce savant a-t-il pu proposer ou pourra-t-il soutenir sa doctrine de la grande rareté de l'aoriste par rapport à l'imparfait? N'est-il pas évident qu'à défaut d'une règle grammaticale que le savant auteur n'a pas même essayé de donner pour appui à sa *théorie*, il ne pouvait s'autoriser que d'une pratique constante prouvée par les monuments, et que l'usage de ces monuments, qui fournissent neuf exemples de l'aoriste *ἐποίησαν*, contre six de l'imparfait *ἐποίουν*, et des exemples qui remontent jusqu'au v<sup>e</sup> siècle avant notre ère, en descendant jusqu'au III<sup>e</sup> siècle de la même ère, est positivement contraire à cette *théorie*?

Voilà déjà l'opinion de l'auteur du Mémoire, sur la grande rareté de l'aoriste pluriel par rapport à l'imparfait, certainement détruite, puisque c'est le contraire qui résulte de l'observation de monuments qui existent de nos jours et qu'il n'a pas connus; voilà donc sa *théorie* bien compromise sur un premier point; voyons, en continuant de le suivre dans ses déductions, s'il aura été plus heureux dans le second. M. Letronne, s'autorisant du résultat que lui ont fourni six exemples connus de l'imparfait *ἐποίουν*, comme concernant des ouvrages de sculpture de l'époque romaine, croit pouvoir tirer la même induction des cinquante exemples où l'imparfait singulier *ἐποίει* est employé. Sur ce nombre considérable, dit-il [1], il y en a bien près d'une quarantaine qui sont démonstrativement de temps romain; les autres peuvent être un peu antérieurs; mais tous sont, *à coup sûr*, plus récents que le siècle d'Alexandre.

[1] *Explication, etc*, p. 26, n. 2, et *Mém. de l'Acad.*, t. XV, p. 147, n. 2. Ici l'auteur a ajouté, dans son texte, après les mots : « sur ce nombre considérable, » ceux-ci : « qu'il serait sans doute possible d'augmenter, » et il a laissé subsister sa note, qui contredit cette supposition. Voici cette note : « J'ai réuni, dans cette note, les inscriptions où les noms d'artistes sont suivis de l'imparfait *ἐποίει*. Ce sont les seuls que j'aie pu découvrir jusqu'à présent. »

Voilà la question posée dans les propres termes de l'auteur, d'une manière qui ne donne prise à aucune équivoque; et, quant à ce nombre de cinquante exemples, ce qu'il ajoute en note : « Ce sont les seules (inscriptions) que j'aie pu découvrir jusqu'à présent, » ne laisse lieu pareillement à aucune ambiguïté. Il est de fait cependant que, dans l'appréciation des cinquante exemples qu'il cite, il a commis des inexactitudes qu'il aurait évitées, sans compter qu'il a oublié d'autres exemples qu'il aurait dû connaître, s'il était plus versé dans l'étude de l'histoire de l'art. C'est sous ce double rapport que je vais essayer de rectifier le travail du savant critique, en commençant par les corrections dont sa liste me paraît susceptible. Pour cela, je suivrai l'ordre dans lequel il a rangé lui-même ses cinquante noms d'artistes, et qui est l'ordre alphabétique.

3. Antiochos. L'inscription qui concerne cet artiste, auteur d'une statue colossale de Minerve de la villa Ludovisi, est gravée sur le bord extérieur de la tunique; il n'en subsiste, comme je m'en suis assuré par moi-même [1], que les lettres : .ΤΙΟΧΟϹ ...ΗΝΑΙΟϹ .ΠΟΙЄΙ, telles que les a rapportées M. Sillig[2]. L'auteur du Mémoire avait cru pouvoir compléter par : [ ΑΙΓ ] ΙΝΑΙΟϹ le mot qui exprimait la patrie de l'artiste, et il en faisait un Éginète, au lieu d'un Athénien, comme l'avaient cru jusqu'ici tous les antiquaires[3]; mais c'était une erreur du sa-

[1] *Lettre a M. Schorn*, p. 60, n° 7, 1re édit.

[2] *Catalog vet. Artific.*, p. 54, v. *Antiochus.*

[3] Winckelmann avait rapporté très-exactement l'inscription, *Geschicht. der Kunst*, XI, 3, § 26, *Werke*, VI, 1, 279, et II, 343, 1300, et il y avait vu un artiste athénien Maffei, qui l'a donnée aussi, mais comme si elle était complète, *Mus Veron.*, p. CCCXVIII, 4, a lu pareillement : ΑΝΤΙΟΧΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ; et M. Osann, qui a écrit récemment sur cette inscription, pour contester la certitude du nom [ΑΝ]ΤΙΟΧΟΣ, qui pouvait tout aussi bien, selon lui, être restitué [ΜΗ]ΤΙΟΧΟΣ, considérait aussi l'artiste en question comme Athénien, puisque *Μητίοχος* est un nom

vant académicien, qu'il a reconnue assez à temps pour la faire disparaître de sa rédaction définitive. Les observations qui vont suivre, et que j'avais soumises à l'Académie quand la faute qui y a donné lieu subsistait dans le texte du mémoire de M. Letronne, ne s'adressent donc plus à ce savant; mais elles n'en conservent pas moins toute leur valeur, la même faute, commise une fois par un critique aussi habile, pouvant toujours se reproduire. Indépendamment de ce que le nom d'Antiochus était essentiellement attique, il y a une raison décisive pour que ce statuaire Antiochus, de l'époque romaine, ne fût pas un Éginète: c'est que l'école d'Égine avait cessé d'exister depuis bien longtemps à cette époque. Il n'est personne, tant soit peu versé dans l'histoire de l'art, qui ignore que tous les travaux d'art produits par l'école d'Égine sont compris dans l'espace de temps qui s'étend entre les guerres médiques et la guerre du Péloponnèse; qu'à partir de l'occupation athénienne de l'île, l'école fut détruite par la dispersion des artistes, et que les Éginètes, rétablis dans leur patrie, n'y cultivèrent plus l'art qui avait fait leur ancienne gloire, et qui s'exerçait presque exclusivement sur le bois et sur le bronze, et très-peu sur le marbre[1]. Tout le monde sait, au contraire, que l'école d'Athènes ne cessa d'être florissante dans tout le cours de la période romaine; en sorte qu'il y a toute raison pour suppléer ici ΑΘΗΝΑΙΟϹ et non pas ΑΙΓΙΝΑΙΟϹ, restitution qui est réprouvée par tout ce que nous connaissons de l'histoire de l'art. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un coup d'œil sur la suite des monnaies d'Égine, qui ne consistent qu'en monnaies

attique, *Kunstblatt*, 1832, n° 74, p. 295. C'est pareillement ΑΘΗΝΑΙΟΣ qu'a lu M. Welcker, qui s'est occupé, en dernier lieu, de cette belle statue de Minerve, *Annal. dell' Instit. Archeol.*, t. XIII, p. 54-58. (Voy. le dessin de la figure, publié à l'appui, t. III, tav. XXVII).

[1] Ott. Müller, *Æginetica*, p. 107-108; Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien*, p. 23.

d'argent de l'époque primitive, et en monnaies de bronze de l'époque impériale, sans aucune médaille qui appartienne à la période intermédiaire, qui est celle des beaux temps de l'autonomie grecque. Mais, d'ailleurs, un helléniste tant soit peu instruit pourrait-il ignorer que l'ethnique d'*Αἴγινα* était *Αἰγινήτης* et non *Αἰγιναῖος*[1]? C'est toujours par le mot *Αἰγινήτης* que les écrivains attiques, Thucydide[2] et Xénophon[3], Démosthène[4] et Æschine[5], les historiens et les orateurs, aussi bien que Pausanias, qui se sert si souvent de ce mot, désignent un habitant d'Égine. Les monnaies grecques impériales d'Égine portent toutes, sans exception, la légende ΑΙΓΕΙΝΗΤΩΝ (pour ΑΙΓΙΝΗΤΩΝ), tandis que l'adjectif *Αἰγιναῖος* s'employait pour désigner les choses ou les productions d'Égine, comme la monnaie d'Égine, *νόμισμα Αἰγιναῖον*[6]; les statues d'Égine, *ἀγάλματα Αἰγιναῖα*[7]; le style de l'école d'Égine, *τρόπος τῆς ἐργασίας ὁ καλούμενος Αἰγιναῖος*[8], ou *ἐργασία Αἰγιναία*[9]. La restitution [ΑΙΓΙ] ΝΑΙΟΣ, proposée d'abord par le savant critique, serait donc de tout point inadmissible; car elle est à la fois une faute contre l'histoire de l'art et contre la langue grecque[10].

4. Antiphanès, sculpteur de Paros, auteur d'une statue

[1] Stephan. Byz. *v.* Αἴγινα.

[2] Thucydid., I, 14. 67. 105. 108, *et passim*.

[3] Xenoph., *Hellenic.*, II, 2, §§ 3 et 8, et alib. (Cf.; Sturz., *Lexic. Xenoph. v.* Αἴγινα, *Ægina, una ex Cycladibus, cujus incolæ vocantur* Αἰγινῆται.)

[4] Demosthen., *contr. Aristocrat.*, § 55, t. III, p. 260, ed. Dobson.

[5] Æschin., *de Fals. Legat.*, § 44, p. 301, ed. Taylor (p. 157, ed. Dobson).

[6] Ælian, *H. V.*, XII, 10.

[7] Pausan., VII, 5, 3.

[8] *Idem*, VIII, 53, 5.

[9] *Idem*, X, 36, 3.

[10] L'observation relative à l'emploi des mots Αἰγινήτης et Αἰγιναῖος a été faite par Étienne de Byzance, *v.* Αἴγινα, et il y revient encore, *v.* Γάζα, en ces termes. *Καὶ ἔστιν ὅμοιον τῷ Αἰγινῆται καὶ Αἰγιναῖοι, κατὰ τὴν διαφορὰν, ἐναντιουμένων δὲ τῶν τύπων. Οἱ μὲν γὰρ πολῖται Αἰγινῆται καὶ Γαζαῖοι; οἱ δὲ κέραμοι, Γαζῖται καὶ Αἰγιναῖοι.*

d'homme nu découverte dans l'île de Milo[1], dont le nom, suivi du mot ΕΠΟΙΕΙ, se lit sur la plinthe de cette statue[2]. La seule observation que j'aie à faire sur cet artiste, c'est que, d'après les indices que fournit la statue, maintenant placée au musée de Berlin et reconnue pour un Mercure, en l'envisageant sous le rapport de l'art ainsi que d'après les données paléographiques de l'inscription, M. Éd. Gerhard se croit en droit de la considérer comme une œuvre de sculpture de l'époque romaine impériale[3]. Du reste, les observations que j'ai eu occasion de faire ailleurs[4] sur deux autres artistes du même nom, l'un athénien, l'autre argien, conservent toute leur valeur, si ce n'est en un point, celui du synchronisme que je supposais entre eux et l'Antiphanès de Paros, qui, appartenant à l'époque romaine, ne peut plus être regardé comme le contemporain des deux premiers.

12. Bupalos. On a cité cet artiste comme auteur de la statue de Vénus au bain, du musée du Vatican, d'après l'inscription gravée sur la base de cette statue : ΒΟΥΠΑΛΟΣ ΕΠΟΙΕΙ[5] : il y a sur cet énoncé plusieurs observations à faire. En s'en rapportant uniquement à l'opinion de l'auteur du premier volume du Musée Pie-Clémentin, qui est Jean-Baptiste Visconti, père d'Ennius-Quirinus, et non ce dernier, on paraît avoir cru que la plinthe qui porte l'inscription ΒΟΥΠΑΛΟΣ ΕΠΟΙΕΙ est la base antique; c'est une erreur. Cette base, trouvée en même temps que la statue de Vénus et qu'un groupe obscène d'un satyre assaillant un hermaphrodite, actuellement déposé dans les magasins du Vatican, appartenait, suivant l'opinion d'En-

[1] *Bulletin. dell'Inst. Arch.*, 1830, p. 195.

[2] Boeckh, *Corp. Inscript. græc.*, n° 2435.

[3] Voy. ses *Berlin's Antik. Bildwerke*, p. 75, n° 100.

[4] Voy. ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 34, p. 209-210.

[5] *Mus. P. Clem.*, t. I, tav. x, p. 17.

nius-Quirinus Visconti [1], à quelque autre statue réputée un original de l'ancien Bupalos de Chios, ou du moins une copie; et, dans l'une ou l'autre hypothèse, l'emploi du verbe *ποιεῖν*, à l'imparfait, avait, dans l'intention de l'auteur de cette inscription, une valeur qui s'accordait avec la haute époque de Bupalos, artiste qui florissait vers la LXIV<sup>e</sup> olympiade. Dans tous les cas, la base dont il s'agit n'appartenait ni à la statue de Vénus au bain, ni au groupe du satyre et de l'hermaphrodite, bien qu'elle eût été ajustée avec ce dernier par l'artiste qui dirigea la fouille. La notion d'un second Bupalos, auteur de la Vénus, admise trop légèrement par M. Sillig [2], doit donc être supprimée dans l'histoire de l'art, comme elle doit être rectifiée, dans le mémoire de M. Letronne, d'après une des corrections au Musée Pie-Clémentin, dont s'occupait notre illustre Visconti au moment de sa mort, et dont on a négligé de prendre connaissance.

17. ÉRATON. Cet artiste est cité comme auteur d'une pierre gravée, d'après le Catalogue de Stosch, par Winckelmann [3]. Mais il faut que l'on ait emprunté cette citation à quelque auteur peu exact, sans la vérifier par soi-même, ou bien qu'on ait lu trop rapidement le passage de Winckelmann; car il s'agit réellement d'un fragment d'une statue de Bacchus, consistant en une jambe de cette figure, ayant près d'elle un vase, dont la base porte l'inscription: **ΕΡΑΤΩΝ ΕΠΟΙΕΙ**. M. Sillig avait commis, au sujet du même statuaire, une erreur due aussi à quelque inadvertance, en en faisant un sculpteur de vase [4]; et cette méprise avait été relevée par M. Welcker [5]. Mais Bracci

[1] *Emendazioni ed Aggiunte al Museo Pio-Clementino*, publiées dans les *Opere varie*, t. II, p. 444-445, n. 1.

[2] *Catalog. vet. Artific.*, p. 113-114, v. Bupalus

[3] *Pierres gravées de Stosch*, n° 959, p. 167 (et non 169).

[4] *Catalog. vet. Artific.*, v. *Eraton*, p. 201.

[5] *Kunstblatt*, 1827, n° 82, p. 326.

s'était exprimé avec une exactitude qui aurait dû prévenir ces erreurs[1].

18. HERMOCHARÈS. L'auteur du mémoire, qui n'a pas cru devoir admettre l'inscription d'un certain Plocamos, parce que l'authenticité ne lui en paraissait pas suffisamment garantie[2], aurait dû, avec plus de raison peut-être, avoir le même scrupule pour l'inscription de cet Hermocharès, publiée dans le recueil de Gudius, d'après Pirro Ligorio[3]. Ce nom s'y trouve représenté d'une manière évidemment fautive, ΕΜΜΟΧΑΡΗΣ, fausse leçon admise pourtant par M. Sillig[4]. En corrigeant sur ce point le savant auteur du Catalogue des anciens artistes[5], j'avais averti que la source d'où cette inscription était tirée me paraissait très-suspecte, et je suis encore du même avis. On peut donc, sans inconvénient, retrancher de la liste des cinquante noms d'artistes dressée par M. Letronne le nom de cet Hermocharès; mais on peut, à titre de compensation, rétablir sur une autre liste le nom de Plocamos, mal à propos révoqué en doute par l'auteur du mémoire. L'inscription gravée sur la plinthe d'un groupe de Bacchus et d'Ampélos, et ainsi conçue: ΠΛΟΚΑΜΟϹ ЄΠΟΙΗϹЄ, n'a rien dans la forme des caractères qui indique une main moderne; la place seule où se trouvait cette inscription pouvait faire naître quelque soupçon, parce qu'elle était insolite; mais ce soupçon n'avait été jusqu'ici exprimé par personne et n'est pas même venu à l'idée de l'auteur du mémoire. Quant au monument même, qui a été publié par Boissard[6] et par Montfaucon[7], il n'offre aucun indice de con-

[1] *Memorie degli Incisori*, t. II, p. 267 : « de Eratone sculptore superest solum crus « statuæ in celebri villa Albani, cum in- « scriptione. »

[2] *Explication, etc.*, p. 33, n. 2.

[3] P. 214, n° 7.

[4] *Catalog. vet. Artific.*, p. 198, v. *Emmochares.*

[5] *Lettre à M. Schorn*, p. 67, n° 25.

[6] *Antiq. rom.*, part. IV, n° 120.

[7] *Antiq. expliq.*, vol. II, p. 11.

trefaçon; mais il s'y trouve, sur le devant de la plinthe, une seconde inscription : ΦΟΚΕΙΩΝ CYN MYP, qui trahit l'intention d'un faussaire d'expliquer par ces noms propres le sujet du groupe antique. Ici, la fraude est manifeste, et peut-être aurait-elle dû être signalée par M. Sillig [1], sans qu'il en résultât, du reste, aucun motif de doute légitime pour l'inscription qui nous fait connaître le nom de l'auteur même de ce groupe, et qui est certainement antique.

22. Zénas. On a cité deux bustes du musée Capitolin de la main de ce sculpteur, sur la foi de Bracci [2]. Le fait est que Bracci, à l'endroit indiqué, ne parle que d'un seul buste, portant l'inscription : ZHNAΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΕΠΟΙΕΙ; mais il est vrai que Stosch, que l'on ne cite pas, parle d'un buste du palais Albani [3], portant l'inscription que je viens de rappeler, lequel buste est sans nul doute celui qu'avait en vue Bracci; et j'ajoute qu'un autre buste, portant une inscription différente : ZHNAC B ЄΠΟΙЄΙ, existait aussi au palais Albani, au témoignage du même Stosch [4] : c'est une notion curieuse et un nouvel emploi du verbe ΕΠΟΙΕΙ, qui ont été omis par l'auteur du mémoire. J'observe à cette occasion que le nom de Zénas se lit sur une inscription d'Aphrodisias, publiée par M. Boeckh [5] : ce qui vient à l'appui de l'authenticité du nom que portent les deux bustes Albani, avec une troisième inscription, rapportée par C. Dati [6], où le nom ZHNAΣ a été altéré en ΛΙΝΑΞ, ainsi que j'en ai fait l'observation [7]; cette inscription a pareillement été omise par M. Letronne.

29. Kalamis. Le nom de ce statuaire s'est trouvé inscrit

[1] *Catal. vet. Artific.*, p. 358, v. *Plocamus.*

[2] *Memorie degli Incisori*, t. II, p. 275.

[3] *Gemm. antiq. cælat. Præfat.*, p. XII.

[4] *Ibid.* Voy. ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 384, p. 428-429.

[5] *Corp. Inscr. gr.*, n. 2768, t. II, p. 512.

[6] *Vit. dei Pittor.*, p. 118.

[7] Voy. ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 384, p. 428, n. 7.

sur un fragment de plinthe antique, publié par Spon [1]. On a cité cette inscription comme placée sous un buste ou une statue, alternative qui manque tout à fait d'exactitude, pour une aussi haute époque de l'art que celle de Kalamis. Mais ce qu'il y avait de plus important à remarquer ici, était précisément cette ancienneté de Kalamis, artiste du siècle de Périclès, qui prouve que l'emploi du mot *ἐποίει* ne datait pas seulement du siècle d'Alexandre. On ne dira pas que l'inscription dont il s'agit se rapporte à un second Kalamis; car l'histoire de l'art ne signale aucun autre artiste de ce nom. D'ailleurs, la statue à laquelle appartenait cette inscription était celle du fils d'Hippasus, célèbre philosophe qui avait été disciple direct de Pythagore [2], en sorte que le personnage et l'artiste avaient dû être à peu près contemporains, ayant vécu l'un et l'autre dans le v<sup>e</sup> siècle avant notre ère. On ne dira pas non plus que l'inscription a été refaite; car ce serait une supposition toute gratuite et dépourvue de toute vraisemblance, pour une statue de personnage tel que celui-là. Il faut donc admettre ce témoignage, qu'on a produit soi-même, avec toute sa valeur, c'est-à-dire, comme fournissant la preuve qu'on se servait de l'imparfait *ἐποίει* dans le siècle de Kalamis, qui est, je le répète, celui de Périclès.

30. Kallimachos. Ce nom d'artiste, cité d'après le célèbre bas-relief trouvé à Horta [3], et placé au musée du Capitole [4], me fournira le sujet d'une observation semblable. Ce bas-relief est un des rares monuments qui existent de l'ancienne manière grecque, et, malgré les soupçons exprimés par Winckelmann [5]

[1] *Miscellan.*, p. 138.

[2] Diogen. Laert., VIII, 34; cf. *ibid.*, 7.

[3] Fontanini, *Antiquit. Hort.*, p. 117.

[4] *Mus. Capitol.*, t. IV, tav. 43, p. 209-212.

[5] C'est dans le *Trattato preliminare* de ses *Monumenti inediti*, c. IV, p. 201-204, ed. Prat., que l'illustre antiquaire a exposé ses doutes, qu'il a reproduits depuis dans sa *Geschichte der Kunst*, l. VIII, 1, § 14,

sur l'originalité du style de ce monument et sur l'antiquité de l'inscription qui s'y lit : **ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ**, personne ne doute plus aujourd'hui que la sculpture n'appartienne à l'ancien style grec [1], et que l'inscription ne soit de la même époque [2]. Quant à la question de savoir si l'artiste nommé sur le bas-relief est le même Kallimachos loué par Vitruve [3], pour le soin extrême qu'il mettait à l'exécution de ses figures en marbre, ou bien un autre artiste du même nom, cette question peut paraître sans objet, puisque c'est précisément par ce soin précieux d'exécution que se recommande le bas-relief en marbre dont il s'agit. Tout concourt donc, le style du monument et les témoignages relatifs à son auteur, pour nous faire considérer en lui un artiste de l'ancienne école grecque; et le verbe à l'imparfait qui s'y lit, **ΕΠΟΙΕΙ**, prouve que l'usage de cette expression n'était pas étranger aux artistes de cette époque. Que devient maintenant, en présence de cet exemple de Kallimachos, et de ceux de Bupalos et de Kalamis, l'assertion si absolue, que tous les exemples de ce mot *ἐποίει* sont, *à coup sûr,* plus récents que le siècle d'Alexandre?

*Werke,* t. V, p. 220-222. Mais la plupart de ses idées ont été réfutées par ses commentateurs eux-mêmes, et ce sont plus aujourd'hui soutenues par personne.

[1] Ott. Müller range le bas-relief capitolin au nombre des œuvres originales de l'art grec archaïque, *Handbuch,* § 96*, 21. p. 76; et c'est certainement le sentiment général des antiquaires.

[2] Les objections paléographiques de Winckelmann sur la présence du X dans le nom ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ n'ont plus de valeur, depuis que nous avons trouvé cette lettre grecque dans tant d'inscriptions de vases peints, d'une fabrique certainement antérieure à l'époque où l'on croyait qu'elle avait été introduite dans l'alphabet grec; sans compter que Winckelmann plaçait Callimaque dans la LX[e] olympiade, opinion qui ne repose sur aucun témoignage. Dans l'incertitude où nous sommes sur la véritable époque de Callimaque, statuaire, peintre et architecte, tout ce que l'on sait, c'est qu'il dut fleurir avant la XCIV[e] olympiade. Or, la forme de l'inscription du bas-relief capitolin n'est pas contraire à cette donnée.

[3] Vitruv., IV, 1, 9 : « Tunc Callimachus, « qui propter elegantiam et subtilitatem « artis marmoreæ ab Atheniensibus Κατάτεχνος (*sic*) fuerat nominatus. »

13-14. GLYKON, Athénien, auteur de l'Hercule Farnèse. Je ne sais pourquoi M. Letronne a fait deux artistes différents de ce Glykon, Athénien, et du Glykon, Athénien aussi, dont il existe au musée Biscari, à Catane, une inscription conçue absolument de la même manière que celle qui se lit sur le rocher de l'Hercule Farnèse : ΓΛΥΚΩΝ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ[1]. Le même nom d'artiste ΓΛΥΩΝ, suivi de l'épithète ΑΘΗΝΑΙΟϹ, mais sans le verbe ЄΠΟΙЄΙ, se trouvait sur une répétition de l'Hercule Farnèse, du musée Guarnacci, à Volterra[2]. Ces trois inscriptions appartiennent à un seul et même artiste, dont elles nous font connaître trois ouvrages différents; conséquemment les deux noms cités par M. Letronne se réduisent à un seul, et la liste des cinquante noms s'en trouve diminuée d'autant.

33. CLÉOMÈNE, fils d'Apollodore, auteur de la Vénus de Médicis. M. Letronne admet, sur le témoignage de Visconti[3], la leçon ΕΠΟΙΕΙ, comme la seule antique et légitime, au lieu de ΕΠΩΗΣΕΝ, qui lui paraît une leçon barbare qu'on a vainement, dit-il, essayé de justifier, et que Visconti avait pareillement jugée monstrueuse; sur quoi je n'ai qu'une seule observation à faire : c'est que cette leçon barbare et monstrueuse, défendue pourtant par M. Thiersch[4], et admise, sur

[1] Voy. ma Lettre à M. Schorn, p. 75, n° 35. L'inscription de l'Hercule Farnèse (Maffei, *Raccolta*, tav. XLIX) est ainsi conçue : ΓΛΥΚΩΝ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ. M. Letronne, en la rapportant, supprime le mot ΑΘΗΝΑΙΟΣ. C'est sans doute un procédé commode pour obtenir deux artistes au lieu d'un seul, et pour doubler un exemple unique : mais est-ce bien un procédé critique?

[2] Cette statue a été publiée par Donati, dans son *Supplem. vet. Inscript.*, p. 34, et l'inscription :

ΓΛΥΚΩΝ
ΑΘΗΝΑΙΟϹ

est déclarée irréprochable par M. Éd. Gerhard (*Neapel's ant. Bildwerke*, t. I, p. 31), et admise comme telle par M. Ott. Jahn, *Archæol. Aufsætze*, § XII, p. 162, n. 6. On doit donc rectifier, d'après l'observation qui vient d'être faite, ce qui a été dit de ce monument, dans ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 183, p. 317.

[3] *Oper. var.*, t. III, p. 18.

[4] Thiersch, *über die Epochen*, etc., p. 288, n. 3.

un autre monument de l'art antique, sur un buste en bronze d'Herculanum[1], par M. Boeckh[2], mais ici, contre la foi du monument même qui porte, en caractères parfaitement distincts, ΕΠΟΗΣΕ, et non ΕΠΩΗΣΕ[3], que cette leçon, dis-je, n'a jamais existé sur le marbre, non plus que celle d'ΕΠΟΙΕΙ, que Visconti avait cru y voir, et que M. Letronne a admise sur sa liste. L'inscription antique, intacte comme la base elle-même, offre réellement ΕΠΟΕΣΕΝ, ainsi que je m'en suis assuré récemment par mes propres yeux[4], et je m'en rapporte sur ce point au témoignage de tous ceux qui pourront examiner la plinthe de la Vénus de Médicis, dans la tribune de la galerie de Florence. Il faut donc retrancher du nombre des exemples de l'imparfait *ἐποίει*, allégués par M. Letronne, celui de l'inscription de Cléomène, auteur de la Vénus de Médicis, et reconnaître, tout au contraire, que cet artiste, père d'un autre Cléomène, auteur de la belle statue dite du Germanicus, du musée du Louvre[5], se servait, comme ce dernier, de l'aoriste *ἐπόεσεν* (pour *ἐποίησεν*), bien qu'ils vécussent tous deux vers la fin de la période grecque, probablement dans le VII^e^ siècle de Rome : ce qui est positivement contraire à la théorie du savant académicien[6].

[1] *Bronz. d'Ercolano*, t. I, tav. XLV, p. 157-159; cf. Sillig., *Catal. vet. Artif.*, p. 78, v. *Apollonius.* Winckelmann, qui rapporte cette inscription, *Geschicht. der Kunst*, VIII, 3, 4, *Anm.*, 988, *Werke*, t. V, p. II, p. 589, lit ΕΠΟΗΣΕΝ et non ΕΠΟΙΗΣΕΝ, comme l'avait lu Martorelli, *de Thec. Calam.*, II, 5, 424. Le fait est que, sur la gravure publiée par les Académiciens d'Herculanum, qui semble mériter plus de confiance, la lettre controversée est figurée ainsi : O; et je ne sais où l'on a pu prendre la leçon ΕΠΩΗΣΕ. (Voyez la nouvelle édition de ma Lettre à M. Schorn, *Addit. et Correct.*, p. 450.)

[2] *Corp. Inscr. gr.*, t. I, p. 40.

[3] V. ma Lettre à M. Schorn, 2^e^ éd., p. 450.

[4] Voyez la même Lettre, *ibid.*

[5] Je relèverai encore, au sujet de cet artiste, l'erreur commise par M. Letronne, *Explication, etc.*, p. 32, n. 10, en le regardant comme postérieur au siècle de Pline. L'opinion de Visconti, qui est celle de tous les antiquaires, est au contraire que cette famille d'artistes athéniens a fleuri dans le VII^e^ siècle de Rome.

[6] D'après de nouveaux renseignements

36. Lysippos. M. Letronne ne dit pas à quelle statue se rapporte l'inscription : ΛΥΣΙΠΠΟΣ ΕΠΟΙΕΙ, qu'il déclare refaite à l'époque romaine, d'après le témoignage de Winckelmann[1]. Or il y a dans ce court énoncé plus d'une inexactitude grave à rectifier. Il existait à Rome, au xvii[e] siècle, dans une maison particulière, une base antique, portant l'inscription : ΣΕΛΕΥΚΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΛΥΣΙΠΠΟΣ ΕΠΟΙΕΙ[2] : cette inscription, publiée d'abord par Carlo Dati[3], et reproduite par Bracci[4], a été jugée apocryphe par M. Sillig[5], d'après des raisons qui ne sont peut-être pas tout à fait convaincantes. C'est une question que je me réserve de discuter dans un

que j'ai reçus de Florence, la partie antérieure de la plinthe actuelle de la Vénus de Médicis est décidément moderne, et l'inscription qu'elle porte a été refaite d'après celle de l'ancienne base ; elle doit donc avoir la même valeur, et c'est ainsi qu'en avait jugé Vœlkel, *Archæolog. Nachlass*, p. 141. La leçon ΕΠΟΕΣΕΝ pour ΕΠΟΗΣΕΝ trahit une intention d'archaïsme avec laquelle la forme des lettres de l'inscription antique avait sans doute été mise en rapport. Quant à la leçon ΕΠΩΕΣΕΝ, que M. Thiersch a cherché à expliquer, *Epochen, etc.*, p. 288, n. 3, Ott. Müller était aussi d'avis qu'elle pouvait se défendre (voy. le Vœlkel's *Archæolog. Nachlass*, p. 141, 19) ; mais c'est un soin qu'il est inutile de prendre, puisque le marbre moderne, copié d'après l'antique, porte ΕΠΟΕΣΕΝ.

Depuis que ceci a été écrit, j'ai eu occasion, dans un voyage que j'ai fait récemment à Dresde, d'y voir un plâtre de la Vénus de Médicis, qui fait partie de la collection des plâtres de Mengs, et qui reproduit la statue *avec sa plinthe antique*. Or, l'inscription, telle qu'elle existait à l'époque où ce plâtre fut exécuté, ne conservait plus, du verbe ΕΠΟΙΗΣΕΝ, que les lettres Ε. . . . ΣΕΝ, en partie détruites. Il n'y avait donc pas de raison d'admettre la leçon ΕΠΟΕΣΕΝ, encore moins la leçon ΕΠΩΕΣΕΝ ou ΕΠΩΗΣΕΝ, tandis que la restitution, Επoιη ΣΕΝ, conforme à l'usage, et d'accord avec le plus grand nombre d'exemples, avait pour elle toutes les probabilités. J'ai copié, sur ce plâtre de Mengs, l'inscription de la plinthe antique, que l'on trouvera fidèlement reproduite sur la planche jointe à ce mémoire, n° 7 ; et il ne subsistera plus le moindre doute que cette inscription ne fût ainsi conçue :

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥ
ΑΘΗΝΑΙΟΣΕΠΟΙΗΣΕΝ

[1] *Hist. de l'Art*, l. vi, 3, 8 ; voy. *Geschicht. der Kunst*, l. x, c. 1, § 10, et *Stor. dell. Art.* x, 1, 8, t. III, p. 464, n. 21, et p. 465, 22, n. ed. Prat.

[2] Cini, *Miscellan.*, c. 46.

[3] C. Dati, *Vit. dei Pittor.*, p. 116.

[4] *Memor. dei Incisor.*, t. II, p. 269.

[5] Sillig., *Catalog. vet. Artif.*, p. 263, v. *Lysippus*.

autre travail [1]. Mais ce n'est pas cette inscription qu'on a pu avoir en vue, puisqu'elle n'est citée nulle part par Winckelmann. Il s'agit donc de la statue en marbre d'un Hercule, dans la même attitude que l'Hercule Farnèse, laquelle statue fut trouvée, au temps de Flaminio Vacca, qui parle de cette découverte [2], dans les ruines du Palatin. Winckelmann, qui cite cette statue, dit qu'on lit sur le socle l'inscription : ΛΥΣΙΠΠΟΣ ΕΠΟΙΕΙ; en quoi l'illustre antiquaire a commis une double faute; car cette inscription n'est pas sur le socle, mais sur le rocher où l'Hercule appuie sa massue, et elle est ainsi conçue : ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ; conséquemment, on ne peut la citer comme un exemple du mot ΕΠΟΙΕΙ. J'ai pu m'en convaincre par mes propres yeux, en vérifiant moi-même cette inscription sur le monument original, aujourd'hui placé dans le *cortile* du palais Pitti, à Florence. Mais, d'ailleurs, on la voit figurée, comme je viens de la rapporter, dans l'estampe que Bianchini a donnée de cette statue [3]. C'est aussi de cette manière qu'elle est publiée par le célèbre antiquaire Scip. Maffei [4], et par l'autre Maffei, auteur de la *Raccolta di Statue antiche* [5]; et l'erreur de Winckelmann [6], corrigée par son traducteur et commentateur italien lui-même, C. Fea, dont l'observation a été admise par les commentateurs allemands [7], n'aurait pas dû être reproduite par M. Letronne [8]. Il faut donc

[1] Voy. ma Lettre à M. Schorn, § III, p. 343, n° 226.

[2] *Memorie*, n° 77, p. LXXXVII, ed. C Fea.

[3] *Palazzo de Cesari*, tav. XVIII.

[4] *Osservaz. Letter.*, t. I, p. 398, *et Art. crit. lapid.*, l. III, c. 1, 3, col. 76-77.

[5] P. 50. C'est par erreur que Winckelmann cite la planche XLIX de ce recueil comme représentant cet Hercule Pitti, au lieu de l'Hercule Farnese. La même erreur a été commise par C. Fea dans sa note sur l'article des *Memorie di Flamin. Vacca*, p. LXXXVII, n. a. C'est seulement dans son texte que Maffei rapporte l'inscription : ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ; mais il n'a pas publié d'estampe de la statue elle-même.

[6] *Geschicht. der Kunst*, X, 1, § 10; *Werke*, t. VI, p. II, 197, 591.

[7] Winck. *Werke*, t. VI, p. II, 197, 591).

[8] Cette statue, avec l'inscription :

retrancher encore de sa liste le nom de Lysippe, ou, si on l'y maintient, ce sera sur la foi de l'autre inscription, gravée sur la plinthe d'une statue du roi Séleucus, restée ignorée du savant académicien. Quant à ce qu'il ajoute, que l'inscription de l'Hercule du palais Pitti a été refaite à l'époque romaine, il est certain que Winckelmann ne dit pas un mot de cela. Tout au contraire, l'auteur de l'Histoire de l'Art assure que l'inscription est bien antique; il croit seulement qu'elle a été ajoutée par une fraude dont il y a plus d'un exemple chez les anciens, et dont l'usage est attesté par Phædre[1], afin de faire passer cette statue de marbre pour un ouvrage de Lysippe, qui ne travaillait qu'en bronze. C'est le savant Heyne qui, sans avoir vu le monument et son inscription, et sur la foi de Maffei, dont l'excessive rigueur s'est souvent trouvée en défaut, a cru pouvoir la déclarer fausse[2]; en quoi il s'est certainement trompé, aussi bien que Winckelmann lui-même, dans la manière dont il s'en rendait compte. Le fait est qu'il n'y a pas eu de fraude commise, et que cette inscription, où figure le nom de Lysippe, **ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ**, a simplement pour objet d'indiquer l'auteur de l'ouvrage original, qui était sans nul doute en bronze, et non celui de la copie en marbre, où elle se lit. C'est là, du moins, l'explication naturelle qui dis-

**ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ**, a été reproduite encore en dernier lieu par Ott. Müller (*Monum. de l'Art antiq.*, pl xxxviii, n° 151), d'après l'estampe de Bianchini. M Otto Jahn a cité récemment l'inscription : **ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ**, comme gravée en beaux caractères (*Archæol. Aufsætz.*, § xii, p. 162); ce qui est vrai, et ce qui prouve que cet habile critique ne s'est point arrêté aux doutes que Maffei, d'abord (*Art. crit. lapid.*, iii, 1, p. 76-77), et de nos jours encore, feu M. Ch. D. Beck (*de Nomin. artif.*, 1, p. 8), ont exprimé sur l'authenticité de cette inscription, reconnue antique par les commentateurs allemands de Winckelmann, *Werke*, t. VI, part. ii, p. 597; 596.

[1] Phæd. *Fabul.*, l. v, *prolog.* v. 4-7, ed Schwabe :

Ut quidam artifices nostro faciunt sæculo,
Qui pretium operibus majus inveniunt, novo
Si marmori adscripserunt PRAXITELEM, suo.

[2] *Prolus. academ.*, t. II, p. 230, n. c.

pense de recourir à des suppositions fâcheuses et arbitraires[1], et qui, en maintenant l'authenticité de l'inscription, nous procure la notion importante que le modèle de l'Hercule Farnèse, dont cet autre Hercule Pitti n'est qu'une des répétitions antiques, était un ouvrage de Lysippe[2].

43. Sthennis. Ce nom a été admis, parmi ceux des artistes qui employaient l'imparfait ἐποίει, sur la foi d'une inscription publiée par Spon[3], laquelle inscription ornait un piédestal qui avait dû porter la statue du philosophe Bion, d'Éphèse. Cet artiste, cité par Pline[4], comme un des plus grands statuaires de son temps, qui était l'âge de Lysippe et de Silanion, de Praxitèle et de Léocharès, florissait donc vers la cxiv[e] olympiade[5]; et cet exemple de l'emploi de l'imparfait par un artiste contemporain de Praxitèle, semblerait venir à l'appui de la théorie du savant académicien. Je ne suppose pourtant pas que ce soit par ce motif qu'une autre inscription, relative au même artiste et récemment découverte, mais où se rencontre l'aoriste ἐποίησεν, et, conséquemment, une grave contradiction pour cette théorie, ait été complétement passée sous silence. L'inscription que j'ai en vue est celle d'un grand monument

[1] C'est ainsi que Visconti (*Mus. P.-Clem.*, t. III), p. 66, n. *d*, explique cette inscription de l'Hercule Pitti, et quelques autres qui sont certainement dans le même cas, telles que celle du Ganymède de Léocharès; et cette opinion de l'illustre auteur du Musée Pie-Clémentin a été adoptée par les commentateurs allemands de Winckelmann, *Werke*, t. VI, p. II, 197-8; 596.

[2] Voyez l'observation que j'ai faite à ce sujet dans mon mémoire sur le Torse du Belvédère, p. 33, n. 3. C'est aussi l'opinion de M. Ott. Jahn, *Archæol. Aufsætz.*, § XII, p. 162-163.

[3] Spon, *Miscellan.*, p. 126.

[4] Plin., XXXIV, 8, 19; cf. Pausanias, VI, 16, 7, et 17, 3.

[5] Sillig, *Catal. vet. Artific.*, v. *Sthenis*, p. 430. M. Sillig écrit ce nom Sthenis, conformément à la leçon de Pline, qui est celle de Pausanias, VI, 16, 7, et 17, 3; de Strabon, XII, 546, A, et de Plutarque, *in Lucull.*, § 23, t. III, p. 274, Reisk. Mais la leçon gravée sur le marbre de Spon est ΣΘΕΝΝΙΣ, et c'est aussi celle du marbre attique récemment découvert. Cette circonstance n'est pas sans importance, puisqu'elle tend à prouver l'authenticité du monument publié par Spon; car un faussaire qui aurait gravé le nom de l'ancien

qui avait été érigé vis-à-vis de la face occidentale du Parthénon, et dont on a retrouvé, à cette place même, en 1839, les débris, consistant en plusieurs blocs de marbre pentélique, qui formaient le piédestal de trois statues, ouvrages de Léocharès et de Sthennis, qui y avaient gravé leurs noms en plus petits caractères que ceux des personnages représentés, mais en excellentes lettres attiques, de la forme postérieure à l'archontat d'Euclide, de cette manière : ΛΕΩΧΑΡΗΣ ΕΠΟΗΣΕΝ, et ΣΘΕΝΝΙΣ ΕΠΟΗΣΕΝ[1]. Voilà donc une preuve formelle que Sthennis, ainsi que Léocharès, et sans doute aussi les autres artistes leurs contemporains, employaient l'aoriste, malgré la règle de se servir de l'imparfait, introduite dès cette époque même, suivant l'auteur du mémoire. Mais, d'un autre côté, l'inscription rapportée par Spon ne prouve pas moins positivement que ce même Sthennis employait aussi l'imparfait ΕΠΟΙΕΙ. Or, que conclure de cette contradiction, si ce n'est que l'emploi des deux temps était indifférent, et, de plus, qu'il était contemporain, puisqu'un même artiste se servait alternativement de l'un et de l'autre? On ne dira pas, pour éluder cette conséquence, que l'inscription de Spon est apocryphe; car on l'a citée soi-même, apparemment parce qu'on l'a jugée authentique; et puis, il n'y a pas de raison pour douter de la bonne foi ni de l'exactitude de Spon. Aussi cette inscription, comme toutes celles qu'a publiées ce savant voyageur, qui était en même temps un habile antiquaire, a-t-elle été admise par la critique[2]. Mais, dès lors, que devient, en présence d'un pareil fait, la théorie du savant académi-

statuaire sur une base antique l'aurait certainement écrit ΣΘΕΝΙΣ, comme l'écrivaient Strabon, Pline, Plutarque et Pausanias, et non ΣΘΕΝΝΙΣ, leçon encore inconnue du temps de Spon lui-même, et, à plus forte raison, en des temps antérieurs.

[1] Ces fragments ont été publiés dans l'Éphémer. archéolog. d'Athènes, mars 1839, n° CXLVIII, p. 172, et CL, p. 173.

[2] Sillig, *Cat. vet. Artif.*, v. *Sthenis*, p. 430.

cien, et comment s'expliquer le silence qu'il a gardé sur les inscriptions de Sthennis, retrouvées en 1839 sur l'Acropole d'Athènes, publiées dès 1840 par M. Ross [1], et reproduites plus récemment par M. Ad. Schoell [2], qui les avait observées en compagnie d'Ott. Müller?

Pour ne pas donner trop d'étendue à cette partie un peu ingrate de mon travail, je ne m'arrête pas sur quelques noms compris dans sa liste par l'auteur du mémoire, tels que Plôtarchos, dont la vraie leçon, depuis longtemps reconnue par les critiques [3], est Prôtarchos; et après ces rectifications, qui tendent à réduire la liste des cinquante exemples à quarante-cinq ou même à quarante-deux, puisque ceux de Kalamis et de Kallimachos appartiennent à l'ancienne époque, et que celui de Sthennis est contredit par l'inscription où le même artiste se sert de l'aoriste, je passe à une autre suite de recherches, qui a pour objet de rétablir sur cette liste plusieurs noms omis par le savant académicien, et qui tous devaient être connus de lui, bien qu'il ait expressément déclaré que les cinquante exemples cités par lui étaient les seuls qu'il eût pu découvrir jusqu'à présent. Voyons donc jusqu'à quel point il aura été bien servi par sa mémoire.

Ma première restitution portera sur deux sculpteurs, Ménodotos et Diodotos, fils de Boëthos, nés à Nicomédie, qui avaient fait ensemble une statue d'Hercule, sur la base de laquelle était gravée l'inscription suivante [4] :

[1] *Kunstblatt*, 1840, n° 32.

[2] *Archæol. Mittheilung. aus Griechenland*, p. 127.

[3] Bracci, *Memorie, etc.*, t. II, p. 176; Uhden, *Mém. de l'Ac. de Berlin*, 1822, p. 234; Sillig, *Cat. vet. Artific.*, p. 391, v. *Protarchus*.

[4] Cette inscription a été publiée par Winckelmann, *Geschicht. der Kunst.*, IX, 2, 10, *Werke*, t. VI, p. 1, p. 38; et elle se lisait dans les notes manuscrites de Fulvius Ursinus, sur un Pline, de l'édition de Bâle de 1525, qui faisait partie de la bibliothèque du baron de Stosch, à Florence. On ignore ce qu'est devenu depuis le marbre original, qui devait se trouver à Rome dans le XVI<sup>e</sup> siècle.

ΜΗΝΟΔΟΤΟΣΚΑΙ
ΔΙΟΔΟΤΟΣ ΟΙ ΒΟΗΘΟΥ
ΝΙΚΟΜΗΔΕΙΣ
ΕΠΟΙΟΥΝ

Cette inscription, remarquable à plus d'un titre, n'a été citée par notre savant confrère, ni dans sa liste des artistes qui travaillèrent à deux, ni dans le nombre des monuments épigraphiques où ce travail fait en commun est exprimé par l'imparfait *ἐποίουν*. Il a même déclaré formellement qu'il ne connaissait que cinq exemples de cet imparfait, avant que l'inscription nouvelle en eût révélé un sixième. Il est donc évident que cette inscription était tout à fait sortie de sa mémoire, puisqu'il existait en réalité six de ces exemples déjà connus, et accrus depuis d'un septième. J'aurai lieu de constater le même résultat pour tous les noms d'artistes qui vont suivre, et que je rangerai dans l'ordre alphabétique.

N° 1. AGATHOPUS, graveur en pierres et en médailles, qui a inscrit son nom, avec le verbe à l'imparfait, de cette manière : ΑΓΛΟΟΠΟΥϹ ЄΠΟΙЄΙ, sur une belle intaille de la galerie de Florence, souvent publiée[1], et regardée avec raison comme une des plus belles pierres qui nous restent du siècle d'Auguste. La tête représente probablement M. Brutus, le meurtrier de César. L'auteur de cette gravure est sans doute le même artiste qui figure sous le titre d'*Aurifex* parmi les affranchis de Livie[2].

[1] D'abord, par la Chausse, dans le *Mus. roman.*, sect. I, tab. XXI, mais sans l'inscription; puis par Maffei, *Gemm. antiq.*, p. IV, tab. VI, et par Stosch, *Gemm. litter.*, tab. V. Gori l'a publiée deux fois, dans son *Mus. florent.*, t. II, tab. I, n° 2, et dans ses *Inscript. Etrur. antiq.*, t. I, tab. I, n° 3, p. 42. Elle a été reproduite par Bracci, *Memor. de' Incisori*, t. I, tav. VII, p. 38-39.

[2] Gori, *Columb. Liv.* XVI, 20, et XIX, 30; Bianchini, *Camer. de' liberti di August.*, p. 40, n° 89. M. Sillig a admis Agathopus

N° 2. Andragoras, fils d'Aristide, sculpteur de Rhodes, qui s'est désigné comme l'auteur d'une statue de bronze érigée à Astypalée, par l'inscription : ΑΝΔΡΑΓΟΡΑΣ ΑΡΙΣΤΕΙΔΑ ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ. Cette inscription a été publiée d'abord par M. Osann [1], et le même savant s'en est servi plus tard pour enrichir de ce nom d'artiste le Catalogue de M. Sillig [2]. M. Letronne, qui a oublié de comprendre Andragoras parmi les sculpteurs rhodiens, et qui ne l'a pas non plus admis sur sa liste des artistes qui employaient l'imparfait ΕΠΟΙΕΙ, a commis ainsi une double omission, dont il y a d'autant plus lieu d'être surpris, que l'inscription avait été publiée de nouveau par M. Boeckh [3].

N° 3. Démocritos. C'est le nom d'un statuaire, auteur d'une statue d'une femme de Milet, Lysis, dont la base antique, avec l'inscription : ΔΗΜΟΚΡΙΤΟΣ ΕΠΟΙΕΙ, se trouvait à Marseille, du temps de Spon, qui l'a publiée [4]. M. Boeckh, en reproduisant cette inscription [5], a cru pouvoir la comprendre parmi les monuments attiques; mais ce n'est là, de la part de l'illustre philologue, qu'une conjecture dépourvue de preuves; et peut-être le statuaire, comme la personne même dont il avait exécuté la figure, appartenait-il plutôt à cette ville de l'Ionie, qui produisit beaucoup d'artistes. Le Démocritos qui s'est nommé sur cette inscription ne peut être le statuaire de ce nom mentionné par Pausanias [6]; car il était de Sicyone, et,

sur sa liste des anciens artistes, d'après la pierre de Florence, et M. Osann y a rétabli l'*Aurifex*, affranchi d'Auguste, d'après l'inscription du Colombaire d'Auguste, comme un artiste différent, *Kunstblatt*, 1830, n° 83, p. 331; en quoi je pense qu'il a eu tort; voy. ma Lettre à M. Schorn, II, n° 7, p. 106.

*Sylloge*, *etc.*, p. 386, n° XVII.

[2] *Kunstblatt*, 1832, n° 74, p. 294.

[3] *Corp. Inscr. gr.*, n° 2468, t. II, p. 386. Elle se trouve aussi dans l'Éphéméride archéologique d'Athènes, 1841, p. 459-460, n° 690.

[4] Spon, *Miscellan.*, p. 138.

[5] Boeckh, *Corp. Inscr. gr.*, n° 725

[6] Pausan., VI, 3, 2.

en qualité de Dorien, il eût gravé son nom, comme Pausanias l'écrit, ΔΑΜΟΚΡΙΤΟΣ. Mais Diogène de Laërte compte, en troisième lieu, parmi les personnages célèbres du nom de Démocrite, un sculpteur, dont il était parlé dans les écrits d'Antigone, un de ces historiens de l'art chez les Grecs malheureusement perdus pour nous : *Τρίτος, ἀνδριαντοποιὸς, οὗ μέμνηται Ἀντίγονος*[1]. Cette notion, négligée par M. Sillig, peut très-bien s'appliquer à notre Démocritos, auteur de la statue de Lysis; et la mention qui en était faite dans l'ouvrage d'Antigonos, d'accord avec le rang qu'occupe cet artiste dans la liste de Diogène de Laërte, tend à prouver qu'il appartenait à quelque école ancienne. Effectivement, l'écrivain Antigonos, cité ici comme garant par Diogène de Laërte, ne peut être que le statuaire Antigonos, qui avait laissé des ouvrages volumineux sur son art : « Antigonus.... qui volumina condidit « de sua arte[2], » au témoignage de Pline; et nous savons que ce statuaire Antigonos florissait vers la CXXX[e] olympiade, 255 ans avant notre ère[3]. Le statuaire Démocritos, dont il était parlé dans cet ouvrage d'un auteur du milieu du III[e] siècle avant Jésus-Christ, florissait donc lui-même à une époque antérieure; l'emploi qu'il faisait du verbe *ποιεῖν*, à l'imparfait, en acquiert par là plus d'importance; et cet exemple méritera d'être pris en considération pour apprécier la valeur de la théorie qui attribue à l'usage du mot *ἐποίει* une époque exclusivement récente[4].

[1] Diog. Laert., IX, 49.

[2] Plin., XXXIV, 8, 19.

[3] Boeckh. *Corp. Inscr. gr.*, n° 359, t. I, p. 450; cf. Sillig, v. *Antigonus*, p. 53.

[4] L'auteur du mémoire, qui avait, dans son second tirage, admis le nom de Démocritos sur sa liste de cinquante artistes, l'a omis ou supprimé dans sa dernière rédaction (*Mém. de l'Acad.*, t. XV, p. 148); de sorte que cette liste, qui est annoncée comme se composant de cinquante noms, n'en renferme effectivement que quarante-neuf. Ce sont là de ces inadvertances qui trahissent la précipitation d'un travail sujet

N° 4. Épagatos. C'est le nom d'un sculpteur qui avait inscrit son nom, suivi du verbe ΕΠΟΙΕ, sur ces rochers de l'île de Théra, converts d'inscriptions anciennes, qui ont été, de la part de M. Boeckh, l'objet d'un travail important [1]. Celle-ci se rapporte indubitablement à quelque œuvre de sculpture qui aurait été érigée en cet endroit par son auteur Épagatos; et la forme des caractères, qui est très-archaïque, jointe à celle du mot ΕΠΟΙΕ pour ΕΠΟΙΕΙ, ne permet pas de douter que cette inscription n'appartienne à une très-ancienne époque; conséquemment, que l'usage de l'imparfait en pareil cas n'ait été familier à la haute antiquité grecque. J'en trouve un autre exemple, qui n'aurait pas dû non plus être négligé par le savant académicien, dans ces mêmes inscriptions de Théra : c'est celui que nous fournit l'inscription publiée par M. Boeckh, sous le numéro 4, et qui est lue ainsi par le savant philologue : *Ἀρίμανος τοῦ Ἔχνα (Ἑρμᾶ?) Ῥόδιορ ἐξαίη.* Ce dernier mot est l'imparfait d'un verbe inusité, dérivé du primitif *ξάω, ξαίω,* forme dorique de *ξέω*; il indique ici un travail de gravure qui se rapporte sans doute à cette inscription même, gravée sur le roc, plutôt qu'à la profession de la personne [2]; mais, en tout

à tant de remaniements et de repentirs, au milieu desquels l'auteur a perdu plus d'une fois le fil de ses idées. En tout cas, j'ai dû laisser subsister mon article sur Démocritos, dont le nom manque dans le mémoire de M. Letronne.

[1] *Ueber die von Herrn v. Prokesch in Thera entdekten Inschriften* (dans le volume des *Philos. histor. Abhandlung. der kœnigl. Berlin. Akad.*, v. 1836), p. 41-101 : voy. n° 6, p. 78, l'observation que fait M. Boeckh sur cette inscription : « Hiernach ist es sicher, dass diese Felsinschriften theilweise auch auf Bildwerke sich bezogen. » Cette inscription est du nombre de celles de Théra que M. Franz a reproduites en tête des *Tituli vetustissimi, Elem. Epigraph. græc.*, c. II, p. 51-57.

[2] M. Boeckh pencherait à croire que l'Arimanos nommé dans cette inscription serait l'ancien peintre grec que Varron a désigné sous le nom d'Arimnus parmi les prédécesseurs d'Apelle et de Protogène, *de L. L.*, IX, 6, p. 464, ed. Spengel. Cette conjecture est certainement ingénieuse, et elle a obtenu l'assentiment de M. Franz, *Elem. Epigr. gr.*, c. II, p. 53 : mais ce n'est toutefois qu'une conjecture.

cas, il prouve que l'imparfait s'employait familièrement, pour des travaux de ce genre, à une époque qui est bien certainement aussi, d'après la forme des caractères de cette inscription, celle de la haute antiquité grecque.

N° 5. Épitynchanos, graveur sur pierres et sur métaux, dont le nom, suivi de la désignation AVRIFEX, figure dans la liste des affranchis de Livie[1]. Il nous est parvenu de lui une pierre offrant le portrait de Germanicus jeune, avec l'inscription ЄΠΙΤΥΓΧΑΝΟϹ ЄΠΟΙЄΙ[2]. A la vérité, cette pierre se trouvant brisée par le bas, l'inscription est réduite aujourd'hui aux seules lettres ЄΠΙΤΥΓΧΑ[3]; mais à l'époque du xvi[e] siècle, où elle était déjà célèbre, l'inscription s'y lisait entière, comme elle a été rapportée par C. Dati[4], et publiée, avec la pierre alors intacte, dans le Recueil iconographique de Fulvius Ursinus[5].

N° 6. Gaios. Le nom de ce graveur se lit sur une superbe intaille, représentant une tête de chien radiée de face; et c'est sur le collier que se trouve l'inscription : ΓΑΙΟϹ ЄΠΟΙЄΙ. Winckelmann fait mention de cette pierre, qui est un grenat, d'après une copie sur cristal de roche, de la main du graveur italien Masini, qui existait dans le cabinet de Stosch[6], et Lessing la cite aussi[7], d'après Natter[8]. La gravure a été publiée,

[1] Tab. xvii, n° 9.

[2] Voy. ma Lettre à M. Schorn, p. 22, n° 6, et § 11, n° 7, p. 108, de la nouvelle édition. Cette belle pierre, connue depuis le xvi[e] siècle, fit longtemps partie de la collection Strozzi. Gori, *Mus. Florent. Gemm.*, II, ix, 1. Elle est maintenant dans le musée Blacas.

[3] Ces lettres ont donné lieu à M. Sillig d'admettre l'existence d'un graveur Spitynchas, différent d'Épitynchanos, *Catal. vet. Artific.* v. *Spytinchas*; erreur grave, que j'ai relevée dans ma Lettre à M. Schorn, p. 22, 6, et § 11, n° 7, p. 88, 2[e] édition.

[4] *Vit. de' Pittori*, p. 197, ed. Milan., 1806.

[5] *Imagines, etc.*, tab. 87

[6] *Description des pierres gravées de Stosch*, p. 206, n° 1240.

[7] *Sæmmtl. Schrift.*, t. XV, p. 281

[8] *Traité de gravure en pierre fine*, p. 26, n° xvi.

par Bracci[1], comme un des plus beaux ouvrages qui nous soient restés de la glyptique grecque, et Stosch en avait la même opinion, puisqu'il avait rangé cette pierre au nombre des chefs-d'œuvre de l'art dont il voulait enrichir son second recueil, et dont les planches, exécutées en partie à l'époque de sa mort, ont été ajoutées à un très-petit nombre d'exemplaires de la Description de son cabinet par Winckelmann. Je possède moi-même un de ces rares exemplaires, et je puis affirmer que l'estampe de Stosch répond bien à l'idée qu'on peut se faire du mérite de l'original. Cependant, il a été dit de nos jours que la pierre était un ouvrage de Natter[2]; j'ignore d'après quels motifs. Tout ce que je sais, c'est que Natter lui-même fait le plus grand éloge de cette pierre, qu'il en analyse, en habile graveur qu'il était, toutes les beautés de travail et toutes les difficultés d'exécution, et que ce passage du livre de Natter serait inexplicable, si la pierre était de sa main. Je maintiens donc le nom du graveur Gaios sur la liste des anciens artistes où il a été omis par M. Sillig, et j'ajoute l'exemple de l'imparfait ЄΠΟΙЄΙ, que me fournit son inscription, à ceux qu'a cités M. Letronne.

N° 7. Héphæstion. L'auteur du mémoire cite cet artiste, fils de Myron et Athénien, comme auteur de deux statues dont les inscriptions ont été publiées en dernier lieu par M. Boeckh[3]. Mais il a oublié un autre Héphæstion, sculpteur aussi et pareillement Athénien, mais fils de Dêmophilos, dont l'inscrip-

[1] *Memorie de' Incisori*, t. I, tav. XLV, p. 244-249

[2] Clarac, *Descript. des Antiq.* (Paris, 1820), p. 418 : « Il paraît que ce nom est faux, et que cette belle pierre est l'ouvrage de Natter. » D'après quoi cela paraît-il? A-t-on vu la pierre? S'autorise-t-on de quelque témoignage ou d'un aveu de Natter lui-même? Personoe n'en a rien soupçonné jusqu'ici, et j'attends qu'on donne du moins une raison pour en apprécier la valeur.

[3] *Corp. Inscr. gr.*, nos 2284 et 2293.

tion, gravée sur la base d'une statue honorifique, et ainsi conçue : ΗΦΑΙΣΤΙΩΝ ΔΗΜΟΦΙΛΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ, se trouvait à Délos. Ce monument a été publié par Villoison[1] et rappelé par M. Welcker, dans ses Additions au Catalogue de M. Sillig[2]. M. de Koehler en avait fait aussi mention dans son travail sur l'histoire des statues honorifiques chez les Grecs[3]. Il y a donc lieu de s'étonner qu'une inscription ainsi recommandée à plusieurs reprises à l'attention des antiquaires, et publiée dans le recueil même de l'Académie, ait été négligée par un de ses membres.

N° 8. Hyllos, célèbre graveur en pierres fines, dont il nous reste plusieurs bons ouvrages[4], l'un desquels fait partie de notre cabinet des Antiques[5]. Sur toutes ces pierres, l'artiste avait gravé son nom de cette manière : ΥΛΛΟΥ. Mais on connaît un camée que Gori avait vu dans les mains d'un amateur allemand, le baron de Winkler, et que cet antiquaire signale comme un chef-d'œuvre de la glyptique grecque, lequel portait l'inscription, distribuée en trois lignes[6] :

ΥΛΛΟϹ
ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ
ЄΠΟΙЄΙ

Il faudrait donc ajouter Hyllos au catalogue des anciens artistes qui se servaient de l'imparfait ЄΠΟΙЄΙ. Toutefois, il me reste des scrupules sur l'authenticité de cette inscription ; et c'est une question que je me propose de discuter ailleurs[7].

[1] *Mém. de l'Acad.*, t. XLVII, p. 297.
[2] *Kunstblatt*, 1827, n° 83, p. 330.
[3] *Ehre der Bildsæule bei den Griechen*, S. 174, n. 2.
[4] Stosch, *Gemm. litt.* tab, XXXVIII, XXXIX; Gori, *Histor. Glyptogr.*, p. I, p. X, et p. II, p. XXVI-XXVII.
[5] Stosch, tab. XL; Bracci, t. II, tab. LXXX.
[6] Gori, *Histor. Glyptogr.*, p. I, p. X-XI.
[7] Dans la nouvelle édition de ma Lettre à M. Schorn; voy. à l'article d'Hyllos, § 11, p. 142, n° 50.

N° 9. Lysippos. C'est le nom d'un sculpteur, fils de Lysippos, natif d'Héraclée, qui s'est désigné comme auteur d'une statue honorifique érigée à Délos, et dédiée à Apollon, par l'inscription suivante :

ΑΠΟΛΛΩΝΙ ΛΥΣΙΠΠΟΣ ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΗΡΑΚΛΕΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ.

Cette inscription, publiée d'abord par Villoison[1], a été citée, par M. de Koehler[2], au nombre des exemples très-rares, suivant lui, de noms d'artistes inscrits sur des monuments honorifiques érigés par l'autorité publique; opinion qui, du reste, ne se fonde, comme je l'ai déjà fait remarquer, ni sur le témoignage des écrivains, ni sur l'autorité des monuments; et l'artiste que cette inscription concerne, et qui appartient manifestement à l'époque romaine, a été ajouté par M. Welcker[3], sur la foi de ce monument, à la nomenclature des anciens artistes, où il avait été omis par M. Sillig, comme il a été encore oublié, par M. Letronne, au nombre de ceux qui employaient le mot ΕΠΟΙΕΙ.

N° 10. Myron. Nous connaissions déjà ce graveur sur pierres, qui a inscrit son nom sur une cornaline de la collection de Stosch, représentant une tête de Muse, et décrite par Winckelmann[4]. A la vérité, M. Toelken a déclaré fausse l'inscription ΜΙΡΩΝ que porte cette pierre; mais il existe dans le cabinet de feu M. le duc de Blacas une autre pierre du même artiste, avec le nom certainement antique ΜΙΡΩΝΟϹ et la figure d'un lion; et c'était particulièrement sur cette pierre que je me fondais pour rétablir le nom de Myron sur la liste

[1] *Mém. de l'Acad.*, t. XLVII, p. 296.
[2] *Ehre der Bildsäule, etc.*, p. 174, n. 1.
[3] *Kunstblatt*, 1827, n° 83, p. 330.
[4] Voy. Toelken, *Verzeichniss der Geschnitten. Steine*, n° 1311, p. 227; Winckelmann, *Pierres de Stosch*, p. 207, n° 1249; la vraie leçon est ΜΥΡΩΝ.

des anciens artistes dressée par M. Sillig[1], où manquait ce nom de graveur, signalé pourtant par Lessing[2]. Depuis, j'ai eu connaissance d'une belle intaille, possédée par feu le prince Gagarin[3], qui a pour sujet un buste de femme nue, tenant à la main un masque bachique, et accompagné de l'inscription : ΜΥ ΕΠΟΙΕΙ. Les lettres initiales désignent certainement le graveur Myron, suivant un usage dont on a plus d'un exemple; et l'emploi du mot ΕΠΟΙΕΙ ajoute aussi un nouvel exemple de cet imparfait à ceux qu'a cités l'auteur du mémoire[4].

N° 11. Nicandros. Le nom de ce graveur grec, d'époque romaine, se lit en toutes lettres, ΝΙΚΑΝΔΡΟϹ, suivi du verbe à l'imparfait, ЄΠΟΙЄΙ, sur une hyacinthe gravée en creux, représentant la tête de Julie, fille de Titus, de la collection du duc de Marlborough[5].

N° 12. Phileuménos. Le nom de ce sculpteur, tout à fait inconnu d'ailleurs, fut découvert en 1808 sur une statue de la villa Albani, retirée alors des magasins de cette splendide habitation pour être placée dans un endroit du jardin. Zoëga fut un des premiers à voir et le premier à publier, dans un journal de Rome, cette inscription, qui se lit sous l'appui du pied gauche : ΦΙΛΕΥΜΕΝΟΣ ΕΠΟΙΕΙ. Elle a été reproduite dans la vie de ce savant illustre[6], et M. Welcker l'a signalée à l'attention des antiquaires dans ses Additions au Catalogue de M. Sillig[7]. Une seconde statue, de la même main, mais

[1] *Lettre à M. Schorn*, p. 45-46, n° 45.

[2] *Sæmmtl. Schriften*, t. XX, p. 281.

[3] J'en possède une empreinte tirée de la collection de Cades.

[4] Voy. ma Lettre à M. Schorn, § 11, n° 55, p. 144, 2° édit.

[5] La pierre est décrite, par Raspe, dans le Recueil de Tassie, n° 11,543. Elle est citée aussi par Amaduzzi, *Sagg. di Corton.*, t. IX, p. 154; par Dolce, *Mus. Denk.* 7, 70, l. III, p. 35, et publiée par Bracci, t. II, tav. LXXXVI, mais sans l'inscription.

[6] Zoëga's *Leben*, Th. II, S. 366.

[7] *Kunstblatt*, 1827, n° 83, p. 330-331.

sans inscription, et d'un très-bon travail, qui annonce le siècle d'Hadrien, fut trouvée au même endroit, et existe aussi à la villa Albani. L'auteur du mémoire aurait dû avoir connaissance de ces deux statues et de l'inscription de l'une d'elles, pour la porter sur sa liste, où elle manque et où je prends la liberté de la rétablir.

N° 13. Tryphon. Je conçois très-bien que le savant académicien n'ait pas admis sur cette liste le nom de Pyrgotélès, sur la foi de pierres gravées, telles que le camée du prétendu Phocion [1], ou que l'intaille représentant le jugement de Pâris, qui portent l'un et l'autre l'inscription : ΠΥΡΓΟΤΕΛΗΣ ЄΠΟΙЄΙ. Cette dernière pierre, publiée par l'antiquaire Miliotti [2] dans un recueil peu connu, est évidemment un ouvrage moderne, et l'inscription n'a aucune valeur. Mais il n'en est pas de même d'une pierre qui nous reste du célèbre graveur Tryphon : c'est un superbe camée représentant les noces de l'Amour et de Psyché [3], chef-d'œuvre de la glyptique grecque. La réputation dont jouissait cet artiste dans l'antiquité est attestée par le petit poëme qu'inspira à Addæus, un des poëtes de l'Anthologie, une de ses gravures représentant Galênê [4]; et ce témoignage classique, d'accord avec le style du camée que nous possédons, et qui est de la plus belle manière grecque, prouve que cet artiste a fleuri sous les premiers successeurs

[1] Bracci, *Memor. de' Incisori*, t. II, tav. XCIX.

[2] *Description d'une collection de pierres gravées qui se trouvent au cabinet impérial de Saint-Pétersbourg* (Vienne, 1803, in-folio), pl. 127. La pierre est une sardoine, et l'éditeur ne fait aucune difficulté d'admettre comme antique le nom du graveur Pirgotèle (*sic*), d'après l'inscription ainsi figurée :

ΠΥΡΓΟΤΕΛΗΣ
ЄΠΟΙЄΙ.

[3] Spon, *Miscellan.*, p. 7; Stosch, *Gemm. Antiq.*, tab. LXX, 94-95; Bracci, *Memor. de' Incisori*, t. II, tav. CXLIV, p. 248, sgg.

[4] Brunck, *Analect.*, t. II, p. 242, *Carm.* VI; cf. Jacobs. *Animadv.*, t. IX, p. 233-234.

d'Alexandre[1]. L'inscription qu'il a gravée dans le champ de sa pierre est ainsi conçue : **ΤΡΥΦΩΝ ΕΠΟΙΕΙ**; c'est une des inscriptions de graveurs antiques les plus célèbres et les plus authentiques que nous ayons recueillies; et il est permis de s'étonner que cet exemple du mot *ἐποίει*, de la main d'un artiste si habile et sur un monument si connu, ait été omis par le savant académicien.

N° 14. Tynnichos, artiste d'une époque inconnue ou même mythologique, qui avait inscrit son nom sur un monument votif, dédié à Artémis Bolôsia, dont la tradition faisait remonter l'érection jusqu'à Agamemnon. L'inscription, dans ce qui en restait de lisible, nous a été conservée par Procope[2]; et la partie qui concernait l'artiste se lisait ainsi : **ΤΥΝΝΙΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ ΑΡΤΕΜΙΔΙ ΒΟΛΟΣΙΑΙ**. M. Welcker avait dernièrement rappelé ce monument épigraphique à l'attention des savants[3]; et je m'explique d'autant moins l'omission dont il a été l'objet de la part de M. Letronne, que la haute antiquité à laquelle appartenait l'inscription, puisque la plupart des caractères en étaient effacés par le temps : **Τὰ** *μὲν πλεῖστα ἐξίτηλα χρόνῳ τῷ μακρῷ γέγονε*, y rendait plus remarquable l'emploi de l'imparfait ΕΠΟΙΕΙ. On avait un exemple analogue dans l'inscription du monument d'Homère, présumé l'ouvrage de Bulos, fils de Smyrneos et de Mélita[4], inscription distribuée en deux lignes, au-dessus et au-dessous de l'épitaphe, de la manière que voici : **ΒΟΥΛΟΣ ΕΠΟΙΕΙ ΣΜΥΡΝΕΟΥ**, et **ΒΟΥΛΟΣ ΕΠΟΙΕΙ ΜΕΛΙΤΑΣ**. Il est vrai que l'au-

[1] Visconti, *Oper. var.*, t. II, p. 119.

[2] Procop., *Bell. goth.*, IV, 22, t. II, p. 576, ed. Bonn.

[3] *Sylloge epigrammat. Græcor.*, n° 182, p. 226. C'est d'après M. Welcker que je l'avais rappelé moi-même dans ma Lettre à M. Schorn, p. 89, n° 80. —

[4] Ou plutôt citoyen de Smyrne et de Mélité, en lisant ΣΜΥΡΝΑΙΟΣ et ΜΕΛΙΤΑΙΟΣ, comme l'a proposé récemment M. Welcker, *Zeits. für die Alterth.* III$^{e}$, Jahrg. n° 25, p. 197.

teur du mémoire n'a pas cru devoir comprendre le nom de Bulos parmi ceux des artistes qui se servaient de l'imparfait ΕΠΟΙΕΙ, « parce que, dit-il, l'authenticité de l'inscription est douteuse. » Ce scrupule avait pu lui être suggéré par la manière dont M. Boissonade parle de cette inscription, qu'il rapporte dans son Commentaire sur l'inscription actiaque [1] : « In illo smyrnensi lapide forte non genuino. » Mais je crois que notre savant confrère n'a pas bien saisi la pensée de M. Boissonade. Cet habile critique a voulu dire, sans doute, qu'il ne regardait pas l'inscription dont il s'agit comme authentique, en ce sens qu'elle eût été réellement placée sur le tombeau d'Homère; et personne ne peut être d'un avis différent. Mais il n'avait pas l'intention de soutenir que cette inscription, toute fabriquée qu'elle fût à l'effet de servir pour un prétendu tombeau d'Homère, ne pût être réellement antique. Dès lors, que le nom de Bulos fût imaginaire et inventé, l'emploi du mot ΕΠΟΙΕΙ, gravé par une main antique pour un monument réputé antique, n'en conservait pas moins toute sa valeur, avec cette circonstance que, dans l'opinion de celui qui rédigea l'inscription et de ceux à qui elle s'adressait, cet emploi de l'imparfait en pareil cas n'était pas en désaccord avec l'usage des anciens temps de la Grèce, usage que nous venons de voir prouvé par l'inscription de Tynnichos. Je n'admettrais donc pas le nom de Bulos sur la liste des anciens artistes, parce que, je crois, comme M. Boissonade, que ce nom est de l'invention de l'auteur de l'inscription; mais je maintiens l'exemple du mot ΕΠΟΙΕΙ, comme fourni par un monument réellement grec et conforme à un usage grec. Mais il y aurait encore, sur ce monument même,

[1] A la fin de son édition des Lettres d'Holstenius, p. 428.

quelques éclaircissements à donner et quelques rectifications à faire qui ne sembleront pas hors de propos.

On sait que la tradition générale de l'antiquité plaçait le tombeau d'Homère dans l'île d'Ios, et c'est dans cette île qu'un personnage du dernier siècle, le comte Pasch van Krienen, officier hollandais au service russe, prétendit avoir trouvé trois tombeaux, un desquels lui parut le tombeau d'Homère, d'après les inscriptions gravées en plusieurs endroits de ce cercueil, et dont un *fac-simile* est joint à sa relation, publiée à Livourne en 1773[1]. L'une de ces inscriptions, renfermant le nom de l'artiste, auteur présumé du monument, est ainsi conçue :

ΒΟVΛΟCΕΠΟϛΕϛ
.....ΨΑϛΔΟCΜVΡΝΑϛΟΝ
ΠΔΤΑΙ/ΤΕΟCΒΑΚϛΔ

Une seconde, gravée à un endroit différent, contient le même nom, avec d'autres paroles, de la manière que voici :

ΒΟVΛΟCΕΠΟϛΕϛΜΕΑϛΤΑϛΟΝ
ΟΜϛΡΟΝΠΟϛϛΤΟΝΚΡϛΒΕΟ VϛΟΝ

Il est évident que c'est d'après ces deux inscriptions que M. Boissonade et M. Letronne, qui l'a suivi, ont reproduit la double inscription : **Βοῦλος ἐποίει Σμυρνέου**, et **Βοῦλος ἐποίει Μελίτας**, comme provenant, disent-ils, de Smyrne, bien que le marbre original eût été trouvé à Ios et porté de là à Naxos, où il fut laissé et où l'on ignore ce qu'il est devenu. Maintenant, que doit-on penser de cette découverte du tombeau d'Homère, qui fit tant de bruit à la fin du siècle dernier[2], et

[1] *Breve descrizione del Arcipelago, etc.* (Livorno, 1773, in-8°.) n°s 2 et 4, p. 43-44.

[2] Voyez la Dissertation d'Heyne, *das vermeinte Grabmal Homers*, Leipzig, 1794, traduite par Lechevalier dans son Voyage en Troade, t. I, p. 180-209.

de l'authenticité des inscriptions qui s'y rapportent, particulièrement de celle de Bulos? Sans entrer ici dans une discussion qui m'éloignerait trop de mon sujet, je me bornerai à dire que M. L. Ross, dans le voyage qu'il entreprit dans les îles de l'archipel Grec, et dont il a publié les résultats en 1840[1], s'était principalement proposé pour objet de vérifier sur les lieux le récit des découvertes opérées, en 1771, dans l'île d'Ios, par le comte Pasch van Krienen, et que tous les témoignages qu'il a recueillis ont confirmé ce récit sur tous les points; d'où il est résulté pour M. L. Ross la conviction qu'il exprime, qu'un tombeau attribué par une tradition ancienne à Homère fut réellement trouvé à Ios par le personnage en question, et que ce tombeau, avec les objets qu'il renfermait et avec les inscriptions qui y étaient gravées, avait dû être renouvelé, au Ier ou au IIe siècle de notre ère, par quelque antiquaire amateur, tel qu'Hérode Atticus, qui aurait imité plus ou moins bien dans les inscriptions les caractères de la haute antiquité grecque. Dans cette opinion du savant professeur d'Athènes, partagée par un habile critique[2], le tombeau d'Homère serait un monument antique, avec la réserve qui vient d'être indiquée, et les inscriptions de Bulos auraient toute la valeur que je leur ai attribuée; mais, en tout cas, il est évident que M. Letronne, qui a rejeté ces inscriptions, qu'il croyait provenir de Smyrne, n'a pas connu alors les faits qui viennent d'être exposés[3].

[1] *Reisen auf den Griech. Inseln, etc.*, t. I (1840, in-8°), *Brief* XIII, p. 167, ff.

[2] M. Walz, dans le *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft*, 1842, p. 1212-1216.

[3] Depuis que ceci a été écrit, M. Welcker a publié une Dissertation, où il s'est attaché à prouver que ce monument d'Homère, avec la double inscription relative à Bulos, pouvait bien en effet avoir quelque chose d'antique, en tant qu'ayant été exécuté à une certaine époque de l'antiquité, pour faire croire que c'était réellement le tombeau d'Homère: voy. cette Dissertation

N° 15. J'ajouterai un autre exemple du mot ΕΠΟΙΕΙ fourni par un monument attique que M. Letronne aurait pu connaître, puisqu'il a été publié dans l'Éphéméride attique de 1839[1] : c'est un fragment de base ou d'autel qui se trouvait, en 1838, parmi d'autres marbres antiques déposés près du

dans le *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft*, II^me Jahrgang, n° 73, avec une addition, III^me Jahrg., n° 25. Seulement, M. Welcker croit qu'il faut lire ΣΜΥΡΝΑΙΟΣ et ΜΕΛΙΤΑΙΟΣ, au lieu de ΣΜΥΡΝΕΟΥ et de ΜΕΛΙΤΑΣ, et du reste, la forme Βοῦλος, bien qu'encore inconnue jusqu'ici, lui paraît régulière, à l'exemple de Βοῦλις et de Βούλων, qui se lisent dans Hérodote et dans Plutarque, et auxquels j'ajouterais Βῶλος, nom porté par deux philosophes que cite Suidas, *h. v.*, et qui me paraît la forme dorique de Βοῦλος. Mais, dans un travail lu récemment à l'Académie, M. Letronne a rejeté l'inscription du prétendu tombeau d'Homère comme tout à fait apocryphe, et il a soutenu que le nom Βοῦλος ne pouvait pas même être grec. La question est donc encore en litige; et, dans cet état de choses, je me borne à dire que je ne regarde dans aucune hypothèse le nom de Βοῦλος comme celui d'un artiste réel, d'un personnage historique; à cet égard, je m'en réfère à ce que j'en ai dit dans ma Lettre à M. Schorn, § III, p. 238, n° 82. — Telle était l'opinion où j'étais au sujet des inscriptions qui portent le nom de Bulos, lorsque j'ai eu connaissance d'une découverte récemment opérée dans l'île d'Ios, et rendue publique par M. L. Ross dans le troisième volume de ses Voyages dans les îles grecques de la mer Égée, *Reisen auf den Griechisch. Inseln des Ægæisch. Meeres* (Stuttgart, 1845, in 8°), p. 152-154, celle d'une inscription qui existait dans la maison d'un paysan de l'île, nommé Jac. Spatharos, laquelle inscription est ainsi représentée par M. L. Ross : ΒΟΥΛΟΣ ΕΠΟΙΕΙ. Comme le marbre où sont gravés ces deux mots, avec quelques lettres plus petites et illisibles, et avec le dessin au trait d'un coq, ne peut être celui que le comte Pasch van Krienen avait trouvé dans le tombeau d'Homère, le savant antiquaire d'Athènes présume qu'il formait la partie inférieure d'une ancienne copie de l'épitaphe homérique que le personnage en question trouva dans un autre endroit, et il croit que les caractères illisibles ont pu fournir les éléments du mot ΜΕΛΙΤΑΣ, et le coq devenir la colombe qui figure sur la planche du comte Pasch van Krienen. Dans tous les cas, il est maintenant avéré, par l'inscription dont nous devons la connaissance à M. L. Ross, qu'il exista, dans le I^er ou le II^e siècle de notre ère, un artiste du nom de Bulos, qui exerça particulièrement ses talents dans l'île d'Ios; et cette notion, neuve et importante, sert à rectifier ce qui a été dit de Bulos dans ma Lettre à M. Schorn, § III, p. 238, n° 82, et en même temps elle réduit à sa véritable valeur l'assertion de M. Letronne, que ΒΟΥΛΟΣ ne pouvait pas être un nom grec.

[1] Cahier de novembre et de décembre, n° 340, p. 290. M. Ad. Schœll a reproduit cette inscription absolument comme je l'avais copiée, *Archæol. Mittheilung. aus Griechenl.*, p. 129, n° 1.

portique d'Hadrien, à Athènes. Cette base est fracturée au commencement de chaque ligne, en sorte que la partie antérieure de l'inscription manque; et malheureusement le nom propre de l'artiste, fils de Diognète, du dême d'Acharnes, est compris dans cette lacune. Voici ce qui reste de cette inscription, telle que je l'ai copiée moi-même, avec tout le soin possible [1], à une époque où elle était encore inédite :

ΟΥΑΡΕΩΣΑΠΟΛΛΟΦΑΝΟΥ
ΩΝΘΕΟΞΕΝΟΥΤΟΥΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
ΛΩΝΙΟΥΕΠΩΝΥΜΟΥΔΕΤΗΣ
ΤΟΚΟΙΝΟΝΤΩΝΑΧΑΡΝΕΩΝΑΝΤΙ
ΧΑΡΙΣΤΗΡΙΟΝΑΡΕΙΚΑΙΣΕΒΑΣΤΩ
ΟΣΔΙΟΓΝΗΤΟΥΑΧΑΡΝΕΥΣΕΠΟΙΕΙ

En récapitulant les quinze exemples que je viens d'ajouter à la liste de M. Letronne, et qu'il n'eût tenu qu'à lui de connaître, puisqu'ils étaient tous publiés, j'observe que sept de ces exemples, c'est à savoir, ceux d'Agathopus, de Gaios, d'Epitynchanos, d'Hyllos, de Myron, de Nicandros et de Tryphon, appartiennent à des graveurs sur pierres, pour lesquels c'était une pratique constante, et, conséquemment, on doit le croire, une tradition propre à leur profession, de se servir exclusivement de l'imparfait ΕΠΟΙΕΙ; car je ne connais pas une seule inscription de cette classe d'artistes avec l'aoriste *ἐποίησεν*. J'observe, en second lieu, que, sur ces quinze exemples, trois, ceux d'Épagatos, de Dêmokritos et de Tynnichos,

[1] Le mot ΕΠΟΙΕ (*sic*) se rencontre encore dans un fragment d'inscription gravée sur un piédestal de l'Acropole, fragment malheureusement trop incomplet et conçu ainsi :

ΦΙΛΙΠΠΟΥ
ΕΠΟΙΕΤΟΔΕΤΟ
ΙΤΟΣ
ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ.

Ce fragment a été rapporté par M. Pittakis, *Description, etc.*, p. 389.

pour ne point parler de celui de Bulos, appartiennent à l'ancienne école: ce qui réduit à quatre le nombre des exemples de l'emploi du mot ΕΠΟΙΕΙ dans des inscriptions d'artistes de la fin de la période grecque et de l'époque romaine; et en déduisant, de la liste dressée par M. Letronne et réduite à quarante et un noms, les graveurs sur pierres qui y figurent au nombre de neuf, on verra que la liste totale des sculpteurs de l'époque indiquée employant l'imparfait ΕΠΟΙΕΙ se compose de trente-six noms. A côté de ce fait, se placent celui qui résulte des inscriptions de Bupalos, de Kalamis, de Kallimachos, de Dêmokritos, d'Épagatos et de Tynnichos, tous artistes de la haute époque, se servant de l'imparfait ΕΠΟΙΕΙ, contrairement à l'usage le plus général de cette époque, où l'on employait l'aoriste *ἐποίησεν*; et cet autre fait que nous a fait connaître l'inscription nouvelle de Sthennis, et d'où il résulte que le même artiste employait indifféremment l'imparfait et l'aoriste. Ne serions-nous donc pas déjà suffisamment autorisé à conclure que la théorie de M. Letronne sur l'usage de l'imparfait, presque exclusivement propre à la période qui a suivi le siècle d'Alexandre, que cette théorie, qui ne se fonde en définitive sur aucune règle de la grammaire, n'a pas davantage pour elle l'appui des monuments?

Nous allons voir qu'une conséquence semblable résulte de la réunion des exemples qui nous sont connus, de l'emploi de l'aoriste, pour des temps où, d'après la même théorie, l'usage de l'imparfait aurait dû prévaloir sur celui de cet aoriste, c'est-à-dire que nous trouverons dans les derniers temps de la période grecque, et dans tout le cours de l'époque romaine, un nombre encore plus considérable d'artistes nommés sur leurs ouvrages avec l'aoriste *ἐποίησεν*, qu'avec l'imparfait *ἐποίει*; ce qui achèvera de montrer que l'emploi des deux temps était

bien contemporain, conséquemment, qu'il devait être indifférent, et ce qui prouvera, contrairement à la théorie en question, qu'il n'y avait point à cet égard de règle fixe, fondée sur quelque principe grammatical, mais un usage variable, tenant à une volonté individuelle, plutôt encore qu'à une coutume générale : d'où il résultera qu'une théorie si sujette à exceptions ne saurait donner lieu à aucune application utile dans l'histoire de l'art. Je procéderai, dans cette seconde partie de mes observations, comme je l'ai fait pour la première, en signalant les inexactitudes et les omissions commises par le savant académicien dans les divers exemples qu'il a cités de l'emploi de l'aoriste. Écoutons d'abord ce qu'il dit à ce sujet[1].

« Si, au contraire, on cherche sur les monuments ou dans les auteurs anciens les exemples d'inscriptions antérieures au siècle d'Alexandre, dans lesquelles le verbe suit le nom d'un sculpteur et d'un peintre, on trouve constamment l'aoriste. Ainsi, sur les vases peints grecs ou italiques, d'ancienne fabrique, on ne trouve que les aoristes ΕΠΟΙΕΣΕ et ΕΓΡΑΨΕ, au lieu des imparfaits ΕΠΟΙΕΙ et ΕΓΡΑΦΕ. » Voilà qui est net et positif. La doctrine de l'auteur achève d'être mise en évidence par la note qu'il ajoute à ce passage, et dans laquelle il s'efforce de montrer que, dans les trois exemples qu'il connaissait du mot ΕΠΟΙΕ ou ΕΠΟΙΕΙ sur des vases peints d'ancienne fabrique[2], ce mot ΕΠΟΙΕ[3] n'était que le mot ΕΠΟΙΕΣΕ

[1] *Explication, etc.*, p. 28.

[2] Ces trois vases sont : un vase de Nicosthène, de l'ancienne collection Durand, n° 418, un vase d'Andocide, de la collection du prince de Canino, *Catalogo, etc.*, n° 24, p. 14; et un vase de Chélis, cité, d'après le *Rapport. Vulcent.* n° 706, dans ma Lettre à M. Schorn, p. 4, n. 5.

[3] C'est une règle de paléographie attique que la diphthongue ΕΙ, quand elle résulte de la répétition de la voyelle Ε, comme dans ΕΠΟΙΕΙ, provenant de ΕΠΟΙΕΕ, est habituellement représentée par la voyelle simple Ε ; ainsi ΕΠΟΙΕ, pour ΕΠΟΙΕΙ, était proprement une forme attique; et c'était, conséquemment aussi, une manière d'écrire très-convenable pour des potiers, la plupart d'origine attique. Mais, du reste,

non terminé, et où il finit par assurer, au sujet de ces exemples d'imparfait qui pourraient être fournis par cette classe de monuments, qu'*il ne peut pas y en avoir*. Il est vrai que, dans l'édition corrigée de son mémoire, il a supprimé cette dernière phrase, et s'est contenté d'attribuer à la négligence des artistes ce qu'il appelle une dérogation à l'usage, dans les trois seuls exemples qu'il en connaît. Voyons donc si cette manière de voir est suffisamment autorisée par les monuments.

Le vase du potier Andocide, sur lequel on pensait que le mot ΕΠΟΙΕ était écrit pour ΕΠΟΙΕΣΕ, a été apporté à Paris depuis la publication du mémoire de M. Letronne. Ce vase, qui faisait partie de la collection du prince de Canino[1], a passé dans le cabinet de M. Hope, à Paris; tout le monde a pu le voir, et se convaincre que le mot ΕΠΟΙΕ, parfaitement écrit, sans aucune trace d'autres lettres, sans le moindre indice de négligence, constitue l'inscription originale; sur ce point donc, la supposition qu'on avait pu se permettre tombe par le fait, et il en est de même des deux autres exemples que le savant auteur a voulu faire rentrer dans sa théorie, contre la foi des inscriptions, telles qu'elles existent. Mais il y a plus: c'est qu'un second vase du même fabricant, faisant partie de la même collection du prince de Canino, et acquis pour notre musée du Louvre, a offert l'inscription : ΑΝΔΟΚΙΔΕΣΕΠΟΙΕΣΕΝ[2]. Nous possédons également, en assez grand nombre,

cet usage de l'E pour EI, dans des cas analogues, n'était pas étranger aux Doriens et aux Éoliens, et M. Franz en a fait l'observation, précisément au sujet du mot ΕΠΟΙΕ, écrit pour ΕΠΟΙΕΙ, sur l'inscription de Théra; voy. ses *Element. Epigraph. græc.*, l. I, c. 1, p. 50; cf. l. II, c. 3, p. 127.

[1] Il est décrit dans le Catalogue de cette collection, rédigé par M. Dubois, p. 7, n° 22; voy. le Muséum étrusque, n° 24

[2] Décrit dans le *Catalogo di scelte Antichità*, p. 112, n° 1381, et cité dans ma Lettre à M. Schorn, p. 4, n° 3, n. 2. (Voy. aussi le Muséum étrusque, p. 119-121, n° 1381, et la Notice de M. Dubois, p. 21-23, n° 79.) Deux autres vases de la même collection du prince de Canino, *Catalogo, etc.*, p. 103, n° 1181, et p. 105,

des vases de la fabrique de Nicosthène, où son nom est suivi de l'aoriste ΕΠΟΙΕΣΕΝ, tandis que, sur un seul, on lit l'imparfait ΕΠΟΙΕ; et depuis l'apparition du vase de Chélis, où le nom de ce fabricant, ΧΕΛΙΣ, était accompagné de l'imparfait ΕΠΟΙΕ [1], il en a été recueilli deux autres où le même nom se lisait avec l'aoriste [2] ΕΠΟΙΕΣΕΝ : d'où il résulte bien positivement que le même artiste se servait indifféremment des deux expressions ΕΠΟΙΕ ou ΕΠΟΙΕΙ, et ΕΠΟΙΕΣΕΝ; conséquemment, qu'il n'y a aucun indice chronologique à tirer de l'emploi de l'une ou de l'autre de ces expressions. Il est vrai qu'il reste au savant critique la ressource de soutenir que ce mot ΕΠΟΙΕ est incomplet et non terminé, comme il l'a dit, sur tous les vases où il se rencontre; mais que répondra-t-il, si on lui oppose l'inscription du vase de Panthæos, vase d'ancien style, qu'il n'a pas connu, où le fabricant s'est désigné par le mot ΕΠΟΙΕΙ, parfaitement écrit et en toutes lettres [3]? Il est évident que, dans ce cas, cette ressource lui manque absolument; et la chose est d'autant plus fâcheuse, que, sur tous les autres vases que nous possédons du même fabricant [4], il s'est cons-

n° 1183, ont offert l'inscription : ΑΝΔΟΚΙΔΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ.

[1] *Rapport. Vulcent.*, n° 706. Cette coupe, qui faisait partie de la collection Candelori, est décrite dans le *Bullet. archeol.*, 1829, p. 84-85. On y remarque le soin extrême de l'exécution, *la diligenza del lavoro notabilissima,* et le caractère archaïque du dessin ; en sorte qu'il ne puisse y avoir la moindre raison pour ranger ce vase parmi ceux de la décadence.

[2] Ces deux vases, qui faisaient partie de la collection du prince de Canino, sont décrits dans la Notice de M. Dubois, p. 48, n° 180, et p. 62, n° 224. Ce sont deux coupes, dont l'une surtout, celle du n° 180, offre la réunion des deux fabriques à figures noires sur fond jaune et à figures jaunes sur fond noir, particularité dont on a quelques exemples, avec un style de dessin très-élégant et une exécution très-soignée, qui ne peuvent appartenir qu'à une assez haute époque de l'art.

[3] Éd. Gerhard, *Auserlesen. Griechisch. Vasenbild*, t. II, taf. cxv.

[4] *Catalogo di scelte Antichità, etc.*, n° 1116, 1303 et 1513; de Witte, *Cabinet Durand*, n°s 91 et 117; le même, *Descript. des Antiq. de la collect. Beugnot*, n° 37; *Mus. Chiusin.*, t. II, tav. cxxxiii; *Mus. Gregorian.*, t. II, tav. 66, 4, et 69, 4.

tamment servi de l'aoriste ΕΠΟΙΕΣΕΝ; ce qui constitue un fait analogue à celui d'Andocide, de Chélis et de Nikosthène, et ce qui achève de prouver que, pour tous ces artistes, l'usage de l'imparfait et de l'aoriste était indifféreut. Aussi un savant philologue, M. Walz, a-t-il observé, précisément au sujet de ce vase de Panthæos, qu'il suffisait de ce seul exemple pour apprécier le compte qui se devait faire des conséquences qu'on a cru tout récemment pouvoir tirer des mots *ἐποίει* ou *ἐποίεσε*, pour la chronologie des artistes: c'est là, comme on le voit, la condamnation de la doctrine de M. Letronne, portée par un critique qui est à la fois un habile philologue et un savant versé dans l'histoire de l'art[1].

Notre auteur ne se trouve pas mieux d'accord avec les monuments, lorsqu'à l'appui de sa première assertion, il affirme que l'imparfait ΕΓΡΑΦΕ, qui se rencontre souvent, dit-il, sur les vases peints d'époque récente (en quoi il se trompe, puisqu'on ne connaît encore jusqu'ici que cinq artistes qui employaient le mot ΕΓΡΑΦΕ, dans la foule de ceux dont nous avons recueilli les noms suivis du mot ΕΓΡΑΨΕ), ne se trouve que sur des vases dont le style annonce une époque de décadence, tels qu'un vase du dessinateur Python[2] et les trois du dessinateur Asstéas[3] : ce sont là les deux seuls artistes qu'il cite, avec un troisième dont je parlerai tout à l'heure. Mais, même en accordant à l'auteur que les vases d'Asstéas soient des

[1] *Heidelberg. Jarhbäch.*, 1845, n° 25, p. 389 : « So ersieht man schon aus diesem « einzigen Beispiel, was von den neuerlich « gemachten Consequenzen, welche von « der Inschrift *ἐποίει* oder *ἐποίεσε* für die « Chronologie der Künstler gezogen wur- « den, zu halten sey. »

[2] *Monum. publ. par l'Instit. archéol* sect. franç. t. I, pl. x.

[3] Millingen, *Peint. de vas.*, pl. XLVI, et *anc. uned. Monum.*, p. II, pl. XXVII; Millin, *Vas. peints*, t. I, pl. III (et non IX). Je ne sais où M. de Clarac a trouvé le nom d'*Asstéas*, suivi de l'aoriste ΕΓΡΑΨΕΝ; les trois seuls vases que l'on connaît de cet artiste portent, avec quelques variantes d'orthographe, l'imparfait ΕΓΡΑΦΕ et ΕΓΡΑΦΑ.

œuvres de décadence, il est certain que cette qualification ne convient nullement à la coupe représentant une scène de gigantomachie, et portant l'inscription : ΕΡΓΙΝΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ, ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΕΣ ΕΓΡΑΦΕ. Cette inscription, telle qu'elle avait été communiquée à l'auteur du mémoire et qu'il l'a reproduite, porte évidemment un caractère archaïque, et le style de la peinture la range, de l'aveu de l'antiquaire à qui nous devons la description de ce vase, parmi les meilleures productions de ce genre [1]. C'est également à l'école ancienne qu'appartiennent deux dessinateurs de vases peints qui paraissent être restés inconnus au savant académicien, Euthymidès et Pheidipos. On connaît du premier de ces artistes un vase où il s'est ainsi désigné [2] : ΕΓΡΑΦΕ ΕΥΘΥΜΙδες; ce qui n'a pas empêché que sur d'autres vases de sa main, acquis depuis à la science [3], il n'ait tracé l'inscription : ΕΓΡΑΦΣΕΝ ΕΥΘΥΜΙΔΕΣ ; et ce qui prouve que le même artiste employait indifféremment ΕΓΡΑΦΕ et ΕΓΡΑΨΕ; d'où résulte pour nous un fait analogue au procédé des fabricants Andocide, Nicosthène, Panthæos et Chélis. Quant à Pheidipos, nous possédons de cet artiste un vase qui a fait partie de la collection du prince de Canino [4], et dont la fabrique appartient à une belle époque, comme le prouvent

[1] Voy. le *Ballet. dell' Instit. archeol.*, 1840, p. 53.

[2] Ce vase a été publié par Lanzi, *Giornal. dell. Litteratur. ital.*, t. XX, p. 180-181, et il avait été trouvé près d'Adria, où, de nos jours encore, il a été recueilli tant de fragments de vases peints d'une fabrique qui paraît attique, avec des noms de fabricants athéniens. (Voy., à ce sujet, les observations que j'ai eu récemment l'occasion de faire, dans ma Lettre à M. Schorn, § 1, p. 18-28.)

[3] Tels que le vase du prince de Canino, décrit par M. de Witte, *Catalog. étrusq.*, n° 146, p. 93, et un autre vase de la même collection, décrit dans le *Catalogo di scelte Antichità*, n° 1386.

[4] Ce vase est indiqué dans le *Catalogo di scelte Antichità* sous le n° 558, p. 72, et j'avais cité le dessinateur Pheidipos, avec le mot ΕΓΡΑΦΕ, dans ma Lettre à M. Schorn, p. 10, n° 22. Depuis, le vase a été apporté à Paris, et il se trouve décrit dans la Notice d'une collection de vases provenant des fouilles du prince de Canino, par M. Dubois, p. 56, n° 204.

d'autres vases sortis du même atelier[1], la plupart de l'ancienne manière grecque. Cette fabrique est celle d'Hischylos, qui employait d'autres dessinateurs, tels qu'Épictétos, dont le nom est toujours suivi de l'aoriste ΕΓΡΑΦΣΕΝ. Ainsi, dans la même fabrique et dans le même temps, deux artistes, travaillant concurremment, se servaient, l'un, Pheidipos, de l'imparfait ΕΓΡΑΦΕ, l'autre, Épictétos, de l'aoriste ΕΓΡΑΦΣΕΝ. Ici, encore, on voit ce que devient la théorie de notre auteur, et jusqu'à quel point des monuments qu'il n'a pas connus, ou du moins qu'il n'a pas cités, s'accordent avec sa manière de voir.

Les inscriptions de vases peints, qui offrent à la fois les imparfaits ΕΠΟΙΕΙ et ΕΓΡΑΦΕ et les aoristes ΕΠΟΙΕΣΕΝ et ΕΓΡΑΨΕΝ, employés dans le même temps et le plus souvent émanés de la même main, nous fournissent donc une notion tout à fait semblable à celle que nous ont procurée les inscriptions de monuments qui portent l'imparfait ΕΠΟΙΕΙ, à une époque où l'on se servait plus généralement de l'aoriste ΕΠΟΙΗΣΕΝ. Voyons maintenant si, de l'examen des inscriptions où se trouve le verbe *ποιεῖν* à l'aoriste, il ne résultera pas une conséquence toute pareille et tout aussi contraire à la théorie proposée, c'est-à-dire que l'usage de l'aoriste *ἐποίησεν*, qui, suivant cette théorie, avait dû cesser à partir de l'époque où prévalut, selon l'auteur du mémoire, celui de l'imparfait *ἐπόιει*, continua de régner conjointement avec cet imparfait, de manière qu'on n'en puisse tirer aucun indice chronologique.

Après avoir cité seize exemples, fournis par les inscriptions,

[1] Le fabricant qui employait le talent de Pheidipos pour peindre ses vases se nommait Hischylos ; c'est ce qui résulte de l'inscription ΗΙΣΧΥΛΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ, que portent plusieurs de ces vases ; sur d'autres, dont la peinture était de la main d'Épictétos, on lit, avec la même inscription du fabricant, Hischylos, ΗΙΣΧΥΛΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ, celle du dessinateur Épictétos, ainsi exprimée : ΕΠΙΚΤΕΤΟΣ ΕΓΡΑΦΣΕΝ.

de noms d'artistes anciens qui employèrent l'aoriste *ἐποίησεν*, et qui constituent, aux yeux de l'auteur du mémoire, la pratique de l'ancienne école en fait de désignation de ce genre, il complète cette démonstration en faisant ressortir l'extrême rareté des monuments épigraphiques offrant cet aoriste, pour les temps postérieurs à Alexandre, par rapport au grand nombre de ceux qui présentent l'imparfait dans le cours de la même période. Ce double résultat ne laisserait pas d'être effectivement digne de quelque considération, si les éléments en étaient tous également certains et si la réunion en était complète; mais je ne crains pas de dire que, sous ces deux rapports, le travail du savant critique laisse beaucoup à désirer.

Je ne m'arrête pas à la liste des seize exemples produits en premier lieu, du nombre desquels je prendrai pourtant la liberté de retrancher ceux de Simos[1], de Machatas[2], de Théodore d'Argos[3], d'Euchir et d'Eubulide[4]: ce qui réduira ces seize

[1] Le nom de cet artiste nous a été révelé pour la première fois par une inscription de Théra qui fut apportée en France par M. de Choiseul-Gouffier, et qui se trouve maintenant dans notre musée du Louvre. (Voy., sur cette inscription, ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 335, p. 402-403, où j'ai publié une inscription nouvelle appartenant à une statue du même artiste, et réfuté l'opinion de M. Letronne, qui en faisait un ancien sculpteur.)

[2] Rien ne témoigne, ni dans l'inscription, ni dans la forme des lettres, qu'elle soit d'une époque ancienne. La leçon ΠΟΗΣΕ n'autorise pas cette opinion, puisque la seconde inscription, relative à une autre statue du même artiste, porte ΕΠΟΗΣΕ.

[3] L'inscription qui nous fait connaître cet artiste (Boeckh, n° 1197) n'offre non plus aucun indice d'antiquité; la distribution des mots, telle que la donne M. Letronne : ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ ΑΡΓΕΙΟΣ, pourrait paraître un signe d'archaïsme: mais la pierre porte : ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΠΟΡΟΥ ΑΡΓΕΙΟΣ ΕΠΕΙΗΣΕΝ.

[4] Je ne sais pourquoi M. Letronne range Euchir et Eubulide dans l'ancienne époque. Ces deux artistes appartiennent à la période romaine, comme l'avait présumé M. Thiersch, *Epochen, etc.*, p. 127, n. 14, et comme l'a expressément reconnu M. L. Ross dans sa Lettre sur le monument d'Eubulidès (Athènes, 1837, in-8°), p. 10: et je puis affirmer que j'en ai jugé ainsi, à l'inspection du monument, d'après la forme des lettres et d'après le caractère de l'architecture.

exemples à douze. Je m'attacherai de préférence à la nomenclature des noms d'artistes de la fin de l'époque grecque et de la période romaine, telle qu'on l'a dressée, et de laquelle il résulte, aux yeux de M. Letronne, qu'alors on n'employait presque plus l'aoriste, pour se servir presque exclusivement de l'imparfait; je montrerai, contrairement à cette assertion, qu'il existe un bien plus grand nombre qu'on ne dit en connaître de noms d'artistes de cette période qui continuaient d'employer l'aoriste. Mais d'abord je compléterai, pour les temps de l'ancienne école, la liste du savant académicien, sur laquelle manquent aussi plusieurs de ces noms récemment acquis à la science; et, pour procéder comme notre auteur, je rangerai ces noms dans l'ordre alphabétique, sauf à rétablir entre eux, par de courtes observations, l'ordre chronologique, qui importe surtout dans cette discussion.

1. Apollodôros, sculpteur, nommé par Pline, et dont une inscription récemment découverte sur l'Acropole d'Athènes fait connaître plus précisément l'époque, qui était restée indéterminée. Cette inscription, malheureusement mutilée, se trouvait sur un piédestal qui devait porter une statue honorifique; elle a été publiée par M. L. Ross[1], qui conjecture, d'après la forme des caractères, que l'artiste exerçait son art avant l'archontat d'Euclide, vers la xciv[e] olympiade.

2. Aristonidès, fils d'Emménidès, statuaire, probablement Athénien, qui s'est désigné comme l'auteur d'une statue votive par l'inscription suivante, gravée sur une base de marbre pentélique[2] :

ΑΡΙΣΤΟΝΕΙ ΣΕΜΜΕΝΙΔΟΞ : Ε

[1] *Lettre à M. Thiersch*, p. 12-13, n° 4. L'inscription qui concerne l'artiste se réduit à ΓΟΙ-Ι-ΟΔΟΡΟΣ, et le mot ΕΓΟΙΕΣΕΝ, qui devait se lire à la suite, a été restitué par M. L. Ross. (Voy. ce fragment, tel qu'il est figuré dans l'Éphém. archéol. d'Athènes, 1838, p. 125, n° lxxvi.)

[2] Cette inscription, gravée en sens in-

A la vérité, le mot ΕΠΟΕΣΕΝ, qui suivit certainement le nom de l'artiste, est réduit à la lettre initiale Ε, et conséquemment cet exemple du verbe à l'aoriste ne peut être admis ici que comme une conjecture conforme à l'usage le plus général de la haute antiquité grecque.

3. Artémon, sculpteur athénien, auteur d'une statue votive dont la base, portant, à la suite de la dédicace à Hermès Énagônios, le nom de l'artiste ainsi exprimé : ΑΡΤΕΜΩΝΜΕ-ΕΠΟΙΗΣΕΝ, a été trouvée, il y a quelques années, près de l'emplacement du Gymnase de Mercure, et publiée par M. Pittakis[1].

4. Dinoménès, sculpteur, sans doute de l'école attique, qui s'est désigné comme auteur d'un monument dédié par Mêtrotimos, du dême d'Oë, sur une inscription publiée d'abord par

verse d'une seconde inscription qui a rapport à une statue érigée à un personnage romain, ouvrage de Léocharès le jeune, a été publiée dans l'Éphéméride archéol. d'Athènes, janvier 1839, n° cxxvi, p. 161-162. M. L. Ross, qui l'a fait connaître aussi dans le *Kunstblatt* de 1840, n° 16, p. 63, lisait : ΑΡΙΣΤΟΝΕΙ [ΔΑ] ΣΕΜΜΕΝΙΔΟΥ Ε [ΚΘΗΒΩΝ], et croyait voir ici le statuaire thébain Aristonidas, auteur d'une statue d'Athamas, citée par Pline, xxxiv, 14, 40. Mais M. Ad. Schœll, qui rapporte aussi cette inscription, *Archæol. Mittheil., etc.*, p. 128, n° 4, doutait de la forme Aristonidas et préférait de lire ΑΡΙΣΤΟΝΕΙΚΟΣ ; en quoi je prendrai la liberté de dire qu'il a commis une double faute, en n'admettant pas le nom Aristoneidas, qui est parfaitement régulier sous la forme dorique, de même que sous la forme ionique, Aristoneidès, l'une et l'autre données par Pline, xxxiv, 14, 40, et xxxv, 11, 40, et en lisant ΑΡΙΣΤΟΝΕΙΚΟΣ; car la forme *Ἀριστόνεικος* pour *Ἀριστόνικος*, n'est pas grecque pour l'époque de la haute antiquité à laquelle appartient le monument. M. Ad. Schoell doute aussi qu'il s'agisse de l'artiste sur ce monument, et il est plutôt disposé à y voir celui qui l'a dédié; mais la lettre Ε ne peut guère être suppléée que par Ε [ΠΟΕΣΕΝ]. Je n'admets donc pas l'opinion de ce philologue, non plus que la restitution ἐκ Θηβῶν, proposée par M. L. Ross; et je reconnais sur notre marbre attique un artiste athénien, Aristonidès, fils d'Emménidès, probablement du siècle de Périclès : ce qui résulte de la forme des caractères. Je ne parle pas de la manière dont M. Pittakis lisait cette inscription : *Ἀρίστων Ἐρασσημενίδου*; ce nom barbare se réfute de lui-même.

[1] *Description des Antiquités d'Athènes*, p. 466.

Chandler[1], et reproduite par M. Boeckh[2]. Cet artiste est probablement le même qui est nommé par Pline[3], conjointement avec Naucydès, Canachus le jeune et Patroclès, comme ayant fleuri dans la xcv^e^ olympiade. Le monument auquel il avait mis la main, en y employant dans l'inscription l'aoriste ΕΠΟΙΗΣΕΝ, n'en devient que plus intéressant, et je m'étonne qu'il ait pu échapper à l'attention de M. Letronne.

5. Endœos. Le nom de ce sculpteur, un des plus anciens maîtres de l'école attique, puisqu'il était rangé parmi les Dædalides, et, suivant toute apparence, le chef même de cette école[4], méritait bien de figurer sur la liste du savant auteur du mémoire. L'inscription qui nous a fait connaître un ouvrage de cet ancien statuaire, a été publiée en 1835[5], et reproduite plusieurs fois depuis[6], et elle vient à l'appui de celle dont nous devions la connaissance à Pausanias[7], et qui concernait une statue de Minerve assise, dédiée par Callias.

Et au sujet de ce monument cité par Pausanias, j'ai deux observations à faire, qui ne paraîtront peut-être pas sans quelque intérêt : l'une, qu'il existait en 1838, dans le magasin

[1] *Inscript.*, II, 13, p. 52.

[2] *Corp. Inscr. gr.*, n° 470, t. I, p. 466. Cette inscription, qui existe encore à Athènes, a été donnée de nouveau par M. Pittakis, *Description, etc.*, p. 288, qui dit, je ne sais sur quel fondement, qu'elle appartenait à une statue de Minerve. M. Boeckh observe, avec beaucoup de raison, que le *théta*, le *pi* et le *sigma* devaient être figurés ⊙, Ր et Σ; et il aurait pu ajouter que le mot Ἐποίησεν était certainement écrit ΕΠΟΙΕΣΕΝ, et non ΕΠΟΙΗΣΕΝ.

[3] Plin., xxxiv, 8, 10.

[4] Voy., dans ma Lettre à M. Schorn, § iii, n° 153, p. 289-294, l'article d'*Endœos*, où j'ai cherché à rétablir les vraies notions historiques concernant cet artiste, dont on avait voulu faire un être fictif.

[5] Par M. L. Ross, dans le *Kunstblatt*, 1835, n° 31.

[6] Entre autres, par M. Ad. Schoell, *Archæol. Mittheilung. aus Griechenl.*, p. 30. Elle se lit aussi dans le Descript. des Antiq. d'Athènes, de M. Pittakis, p. 489, mais en caractères grecs ordinaires, et plus exactement figurée, c'est-à-dire avec les anciennes lettres attiques, dans l'Éphém. archéol. d'Athènes, n° 641, p. 442-443.

[7] Pausan., I, 26, 5.

de sculptures attenant à l'Érechtheion, un fragment d'inscription que j'y ai copié, et qui peut très-bien, d'après la forme des caractères, absolument semblables à ceux de l'inscription d'Endœos, du temple de Thésée, avoir fait partie de l'inscription gravée sur la base du monument dédié par Callias. Voici ce fragment, dont les lettres sont dirigées de droite à gauche [1] :

[εxε]ΘƎΝΑΜΙΑΙΑΝƎΘΑς[αιλλαϰ]

c'est-à-dire : .....ς *Αθεναιαι μανεθεxε*. Il s'agit évidemment d'une statue, probablement de Minerve, dédiée à Minerve par un citoyen d'Athènes, dont il ne subsiste plus que la dernière lettre du nom, Σ. S'il était permis de rétablir ce nom par celui de Callias [2], il n'y aurait presque plus de doute que le monument dont il s'agit ne fût la statue de Minerve assise citée par Pausanias; et, dans ce cas, l'inscription entière se compléterait facilement en ajoutant : ΕΝΔΟΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ. Ma seconde observation, c'est qu'il a été découvert, dans des fouilles récentes de l'Acropole, un fragment de sculpture consistant en la partie inférieure d'une statue de Minerve assise, en marbre, du plus

[1] Voy. la planche ci-jointe, n° 12.

[2] On n'objectera pas que ce serait une chose insolite qu'un nom propre sans l'addition de celui du père, puisque rien, au contraire, n'est plus commun dans les anciennes inscriptions attiques, surtout celles qui sont relatives à des monuments votifs, ἀναθήματα, que cette manière d'exprimer le nom du citoyen, auteur de la dédicace. J'en citerai pour exemple un fragment d'inscription publié par M. Ad. Schoell, qui offre précisément le nom de Callias, *Archäol. Mittheilung. aus Griechenland*, p. 61 : ...ΛΛΙΑΣ ΑΓΓΕΛΗΘΕΝΗΡΧΕΝ. Rien n'était, d'ailleurs, plus conforme aux habitudes de la haute antiquité grecque, que d'exprimer le nom de l'auteur de la dédicace sans l'addition de celui du père et sans la désignation de la patrie, pour des personnages d'une grande importance politique, tels que l'était certainement Callias à Athènes; c'est l'observation que fait M. Boeckh, au sujet de l'inscription si célèbre : ΠΟΛΥΚΡΑΤΕΜ ΑΝΕΘΕΚΕ, qui offre un cas absolument semblable, *Corp. Inscr. gr.*, n° 6, t. I, p. 13. Je rappelle, à l'appui de cette observation, l'inscription de la stèle d'Aristion, publiée dans l'Éphéméride archéol. d'Athènes, 1838, n° 75, p. 127-130, où le nom du personnage est exprimé sans celui de son père, ΑΡΙΣΤΙΟΝΟΣ.

ancien style, tel qu'on peut se figurer celui d'Endœos, sorti de l'école de Dipœne et Scyllis, les premiers maîtres qui aient travaillé le marbre avec succès. Ce fragment si curieux pour l'histoire de l'art, quel qu'en soit l'auteur, Endœos ou tout autre artiste contemporain, se trouvait en 1838 près du temple de Minerve Poliade[1], dans le voisinage duquel Pausanias mentionne la statue d'Endœos, dédiée par Callias : ce qui devient encore un indice de plus à l'appui des inductions fournies par le sujet de cette statue, par la matière et par le style. J'ai fait dessiner ce fragment, si intéressant à tant de titres, et je compte le publier dans un choix de monuments et d'inscriptions inédits recueillis dans mon séjour à Athènes et dans mon voyage au Levant[2]; et, en attendant, j'ai été bien aise d'avoir cette occasion de signaler à l'attention de l'Académie les deux fragments de statue et d'inscription, qui peuvent avoir appartenu à un monument de la plus ancienne époque de l'art attique, mentionné par Pausanias, et servir, en ce cas, à compléter

[1] M. Pittakis fait mention de ce fragment, comme trouvé dans l'enceinte d'Agraule, *Description, etc.*, p. 281 ; mais je sais par expérience qu'il ne faut pas se fier à ces indications données par M. Pittakis.

[2] Ce fragment vient d'être publié par M. Ad. Schœll dans ses *Archæol. Mittheilung aus Griechenland*, taf. 1, fig. 1, p. 23-24. J'apprends de ce savant, p. 42, qu'il avait été d'abord connu par une esquisse de sir W. Gell, que je n'ai jamais vue. Quant à la question de savoir si ce fragment de sculpture, d'une antiquité non douteuse et d'une originalité de style incontestable, peut appartenir à l'ancien Endœos, contemporain de Callias, M. Ad. Schœll ne croit pas, en l'absence d'une inscription qui nous fasse connaître son auteur, pouvoir se prononcer pour l'affirmative, p. 42. Mais c'est là une question qui, en tant qu'elle touche à tout l'ensemble des notions que nous possédons sur l'histoire de l'art attique, ne saurait être traitée ici incidemment, et je me réserve de la discuter ailleurs avec tout le soin qu'elle comporte. Je remarque seulement que le fragment d'inscription antique concernant une statue dédiée à Minerve, qui est du même temps que l'inscription d'Endœos, paraît avoir échappé à l'attention d'Ott. Müller et à celle de M. Ad. Schœll, puisqu'il n'en est fait aucune mention dans le travail de ce dernier, qui est le résultat de leurs observations communes.

l'article consacré dans ce mémoire au sculpteur athénien Endœos.

Je profite de l'occasion qui vient de se présenter pour faire connaître un autre nom d'artiste et un autre exemple du mot ΕΠΟΙΕΣΕΝ, appartenant l'un et l'autre à une haute époque de l'art attique, d'après un marbre inédit de l'Acropole d'Athènes. Ce marbre est une base carrée, qui dut porter une de ces statues, *ἀνδριάντες*, érigées en l'honneur de citoyens illustres, et qui fut employée, avec d'autres marbres antiques, dans une construction byzantine, au moyen de laquelle les chrétiens qui convertirent le Parthénon en une église consacrée à leur culte réduisirent, suivant leur convenance, la largeur de la porte dans la façade occidentale de ce temple grec, devenue l'entrée de l'église chrétienne. Les blocs de marbre qui servirent à cet usage se trouvant, par le résultat des dernières fouilles, dégagés des décombres qui les couvraient, il est facile d'y voir les inscriptions qu'ils portaient; c'est le cas du bloc que j'ai en vue et qui forme la troisième assise, à partir du sol, du côté droit de la porte. Sa destination, comme base de quelque statue honorifique, résulte bien positivement de ce qu'on y voit, sur le parement du mur, la trace de deux pieds avec les deux trous de scellement; la partie antérieure de cette base, qui était restée engagée dans la construction, est devenue apparente par une fracture de l'assise inférieure, et l'inscription antique a reparu, mais malheureusement mutilée par suite de cette fracture, qui règne sur tout le bord du marbre; voici tout ce qui en subsiste aujourd'hui, ou du moins tout ce que j'en ai pu lire :

ΑΝΕΘΕΚΕΝ
ΟΙΟΣ
ΕΝΑΙΟΣ

ΔΕΙΛΛΟΣ
ΚΟΝ
.ΑΝΟΜΑΧΟ
ΕΠΟΙΕΣΕ

Il s'agit évidemment d'une statue consacrée par un citoyen d'Athènes, dont le nom se terminait en *οῖος*, du dême de......, et qui était l'ouvrage d'un Mik (on), fils de Phanomachos, artiste du temps de Périclès; ce qui résulte, avec toute probabilité, de la forme des caractères [1].

6. Exêkestos ou Exêkestidès. Ce nom de sculpteur, tout à fait inconnu jusqu'ici, se lit sur une base antique récemment découverte dans le voisinage du temple de Minerve Poliade.

[1] Cette inscription est certainement celle qu'a publiée M. Pittakis, *Description, etc.*, p. 390, mais d'une manière aussi peu exacte qu'il a coutume de le faire. La forme des caractères, où manque l'H, n'est point celle que présente la copie de l'antiquaire athénien. Il a supprimé la seconde des quatre lignes qui formaient l'inscription dédicatoire, et il a donné au nominatif le nom ΦΑΝΟΜΑΧΟΣ, qui est certainement écrit [Φ] ΑΝΟΜΑΧΟ, pour ΦΑΝΟΜΑΧΟΥ, suivant l'usage attique. Je ne sais si je pourrais, à cette occasion, me permettre une conjecture qui m'a été suggérée par un passage du scholiaste d'Aristophane, *ad Lysistrat.*, v. 679, où il est question de Micon, peintre et statuaire, et où il est dit qu'il était fils de Phanochos, *υἱὸς Φανόχου* (al. *Φανίχου*); cf. Sillig., v. *Micon*, p. 275. Ce nom de Phanochos, qui peut, à la rigueur, être grec, mais qui n'est donné, à ma connaissance, que dans cette scholie, ne devrait-il pas se lire *Φανομάχου*, et, dans ce cas, le sculpteur nommé sur notre inscription attique comme fils de Phanomachos, ne serait-il pas précisément Micon, dont le nom se retrouve aussi dans les deux lettres finales ΩΝ du nom d'artiste que porte cette inscription? A l'appui de cette restitution, je remarque que le trait qui subsiste de la lettre placée avant la finale ΩΝ ne peut guère avoir appartenu qu'à un Κ : d'où il suit presque avec certitude que le nom de l'artiste terminé en ΚΩΝ ne saurait avoir été que ΜΙΚΩΝ, qui seul, entre tous les artistes athéniens, était fils de Phanomachos. Si l'on admet en même temps la correction que je crois nécessaire de *Φανόχου* en *Φανομάχου*, il résultera de là que, suivant toute probabilité, l'artiste nommé sur notre inscription attique est le célèbre peintre et statuaire Micon, fils de Phanomachos; ce qui devient une notion précieuse pour l'histoire de l'art. (Voy. ma Lettre à M. Schorn, § III, p. 161-162, 2ᵉ édit., où j'ai exposé cette conjecture sans rapporter l'inscription qui me l'avait suggérée.)

Cette base portait une statue dédiée à Minerve Poliade elle-même par un citoyen d'Athènes, ........on, fils d'Apollodore, du dême de Phréarres, et l'auteur de la statue s'était nommé, au-dessous de la dédicace, de cette manière : ΕΞΗΚΕ.....ΣΕΠΟΗΣΕΝ. M. L. Ross, qui a fait connaître cette inscription [1], publiée aussi dans l'Éphéméride archéologique d'Athènes du mois de janvier 1839, lisait le nom de l'artiste Exêkestos; mais, d'après l'intervalle qui existe sur le marbre entre ΕΞΗΚΕ et le Σ final, et qui n'a pu être rempli que par plus de trois lettres, au témoignage de M. Ad. Schœll [2], le nom devait être plutôt celui d'Exêkestidès, nom attique, connu par plusieurs exemples, entre autres par celui du père de Solon [3]. Il faut donc ajouter le nom d'Exêkestidès à la liste des statuaires athéniens; et d'après la forme des caractères, qui est celle de la génération postérieure à l'archontat d'Euclide, ce sculpteur doit avoir été l'un des contemporains de Léocharès et de Sthennis, qui employèrent aussi l'aoriste ΕΠΟΗΣΕΝ dans leurs inscriptions.

7. Praxitèle. Nous possédions déjà une inscription recueillie par feu M. Dodwell [4], sur l'emplacement de l'ancienne Leuctres, près des ruines de Thespies, qui nous avait fait connaître la patrie de Pratixèle, restée jusqu'ici un sujet de dispute entre les antiquaires. Ce grand artiste, qu'on avait cru né à Cnide, à Thespies, dans les îles d'Andros ou de Paros, était Athénien, ainsi qu'il l'avait déclaré lui-même sur la base d'une statue du Béotien Thrasymachos, fils de Charmidès, dédiée par son fils Archias, de cette manière: ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ.

[1] *Kunstblatt*, 1840, n° 17; voy. aussi l'Éphéméride archéol. d'Athènes, 1839, n° CXXIII, p. 159.

[2] *Archæol. Mittheilung. aus Griechenl.*, p. 128, n° 2.

[3] Plutarch. *in Solon.*, § 1. D'autres Athéniens du même nom sont cités par Aristophane, *Av.* v. 767; Pausanias, x, 7, 7; voy. aussi l'inscription attique, *apud* Boeckh., n° 172.

[4] *A Tour, etc.*, t. II, p. 513.

M. Boeckh suppléait ici[1] ΕΠΟΙΕΙ; et il est d'autant plus singulier que le savant académicien ait négligé cet exemple, qu'un pareil emploi de l'imparfait ἐποίει, fait par Praxitèle et usité de son temps, rentrait tout à fait dans sa théorie; car, en rappelant le célèbre passage de Pline[2], seul appui tant soit peu plausible de cette théorie, où l'auteur latin dit que, par un sentiment de modestie propre à désarmer la critique autant qu'à exciter le talent, les grands maîtres, tels qu'Apelle et Polyclète, n'inscrivaient leur nom qu'à l'imparfait sur leurs ouvrages, même les plus achevés : *Apelles* FACIEBAT (et non FECIT) *aut Polycletus*, M. Letronne observe[3] que ce n'est pas le nom de Polycletus, plus ancien de près d'un siècle, qu'on devait s'attendre à trouver ici, mais bien celui de Praxitèle, contemporain d'Apelle. La pensée de M. Boeckh répondait donc à celle de l'auteur de la théorie en suppléant ΕΠΟΙΕΙ, et non ΕΠΟΙΗΣΕΝ, après le nom de Praxitèle. Ce n'était, il est vrai, qu'une restitution, qui ne pouvait avoir l'autorité d'une leçon fournie par le monument antique; mais cette restitution avait pu sembler autorisée par une inscription trouvée de nos jours près du piédestal d'Agrippa, au bas de l'escalier de l'Acropole d'Athènes, et conçue en ces termes[4] :

ΟΔΗΜΟΣ
ΓΝΑΙΟΝ ΑΚΕΡΡΩΝΙΟΝ ΠΡΟΚΛΟΝ
ΑΝΘΥΠΑΤΟΝ ΤΗΣ ΕΙΣ ΕΑΥΤΟΝ ΕΥΝΟΙΑΣ
ΚΑΙ ΚΗΔΕΜΟΝΙΑΣ ΕΝΕΚΕΝ

[1] *Corp. Inscr. gr.*, n° 1604, t. I, p. 779.
[2] Plin., *Hist. nat. præf.*, § 26, ed. Sillig.
[3] *Explication, etc.*, p. 30, n. 7.
[4] Cette inscription a été publiée par M. le colonel Leake, dans sa *Topography of Athens* (2ᵉ édit., London, 1841, in-8°), t. I, p. 329-330, n. 3. Mais je dois dire que ni M. L. Ross, ni M. Ern. Curtius, ni M. Lebas, que j'ai consultés sur ce marbre, n'en ont eu connaissance.

au-dessous desquels se lisaient, en caractères plus anciens, les mots suivants :

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ ΕΠΟΙΕΙ.

Mais cette inscription, qui aurait appartenu à un monument converti plus tard à l'usage d'un personnage romain, ainsi qu'on en a plus d'un exemple, mérite-t-elle assez de confiance pour qu'on puisse, sur ce seul témoignage, admettre que Praxitèle se servait de l'imparfait *ἐποίει*? J'en doute encore, et j'en douterai toujours, jusqu'à ce que l'inscription dont il s'agit ait été vue et jugée authentique par des témoins dignes de foi. Il en est de même d'une autre inscription rapportée par M. Pittakis[1] comme trouvée au voisinage du monument choragique de Lysicrate, et portant ces mots : ΠΡΑΞΙΤΕΛΕΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ. Bien que cette formule soit plus conforme à l'usage du siècle de Praxitèle, je n'oserais admettre le marbre qui la présente, et qui n'a été vu encore que par M. Pittakis. Mais, à défaut de cette inscription, il nous reste un renseignement qui tendrait à infirmer la doctrine de M. Letronne, en ce qui concerne Praxitèle : c'est la notion acquise qu'à plusieurs époques de l'antiquité il régna, chez les artistes, une certaine affectation d'archaïsme, dans la forme de leurs inscriptions, qui ne permettrait guère de tirer de la teneur de ces inscriptions des conséquences rigoureuses, à défaut d'autres témoignages. J'en ai déjà cité un exemple dans l'inscription des deux artistes Hypatodôros et Aristogiton, de Thèbes, qui affectaient la plus ancienne forme de caractères, et qui pourtant florissaient dans la CII[e] olympiade[2]. Or, le même trait de re-

[1] *Descript. des Antiq. d'Athènes*, p. 171. Je reconnais que j'ai eu tort d'admettre cette inscription comme suffisamment authentique, dans ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 309, p. 392. Je sais par expérience que les inscriptions qui ne sont rapportées que par M. Pittakis ne méritent que bien peu de confiance.

[2] Voy. plus haut, p. 68. M. Boeckh avait choisi pour sujet d'un de ses pro.

cherche d'archaïsme est connu, d'après Pausanias[1], pour Praxitèle lui-même, qui avait accompagné trois de ses statues, placées dans le temple de Cérès à Athènes, d'inscriptions en anciennes lettres attiques; et nous en possédons un autre exemple, dû pareillement à Pausanias[2], dans l'inscription gravée aussi en caractères anciens, et ajoutée à un ouvrage de Lycios, fils de Myron. D'après cela, on peut juger à quel point était hasardée l'opinion du savant académicien, que Praxitèle avait pu se servir de l'imparfait *ἐποίει*, quand il est avéré que cet artiste affectait l'archaïsme: d'où il suit qu'il devait bien plus probablement, suivant la théorie même de M. Letronne, employer l'aoriste.

8. Pyrrhos. Ce statuaire ne nous était connu jusqu'ici que par le témoignage de Pline[3], et cette notion unique était réduite à l'indication de deux statues de Minerve et d'Hygiée, qui lui étaient attribuées, sans que Pline eût ajouté aucun renseignement sur l'âge et sur la patrie de cet artiste. Nous sommes aujourd'hui plus éclairés sur son compte, précisément sous les deux rapports dont je viens de parler : nous savons qu'il était Athénien, et, de plus, qu'il florissait parmi les plus habiles artistes du siècle de Périclès. C'est ce que nous a fait connaître un monument des plus précieux à tous

grammes universitaires ce trait d'affectation d'archaïsme qui régna à plus d'une époque de l'antiquité, surtout parmi les artistes; et, après avoir rappelé l'exemple de Praxitèle, auquel il ajoutait celui des deux sculpteurs thébains Hypathodôros et Aristogiton, dont il publiait l'inscription d'après Dodwell, il montrait, par les inscriptions d'Asstragalos (*sic*) et d'Ophélion, fils d'Arisstonidas (*sic*), que le même usage s'était continué même parmi les artistes grecs de la période romaine; voy. son *Index lectionum per semestr. hybern.*, 1821-1822, *instit.*, p. 1-6.

[1] Pausan., I, 2, 4; voy. plus haut, p. 37, n. 12.

[2] Idem, V, 22, 2 : Ταῦτά ἐσʹιν ἔργα μὲν Λυκίου τοῦ Μύρωνος... καὶ δὴ καὶ ἐλεγεῖον γράμμασίν ἐσʹιν ἀρχαίοις; cf. Boeckh, *Corp. Inscr. gr.*, n° 25, t. I, p. 41.

[3] Plin. XXXIV, 8, 19; cf. Sillig, *v. Pyrrhus*, p. 399.

égards, découvert en 1840, la base même de la statue de Minerve Hygiée, ouvrage de Pyrrhos, laquelle base, de forme ronde, portait l'inscription suivante, gravée en anciens caractères attiques [1] :

ΑΘΕΝΑΙΟΙ ΤΕΙ ΑΘΕΝΑΙΑΙ ΤΕΙ ΥΓΙΕΙΑΙ
ΠΥΡΡΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ ΑΘΕΝΑΙΟΣ

Cette inscription constate plusieurs choses importantes : d'abord, que les Athéniens ne défendaient pas à l'artiste d'inscrire son nom, même sur un monument érigé par eux, et que, par conséquent, ils n'étaient point atteints de cette susceptibilité républicaine dont on a tant parlé, sans en fournir la moindre preuve; en second lieu, que l'artiste auteur de cette statue de Minerve Hygiée, et nommé Pyrrhos, était Athénien; troisièmement, enfin, que cet artiste vivait dans le siècle de Périclès, ce qui résulte indubitablement de la forme des caractères. Mais il y a d'autres éclaircissements à donner sur ce monument, qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de l'art. La base qui portait cette inscription fut trouvée dans l'intérieur du portique des Propylées, près de la colonne d'angle méridionale et, pour ainsi dire, à l'entrée de l'Acropole, et, près de cette base, gisaient les fragments d'un autre piédestal, de même dimension, mais de forme carrée [2]. Or, c'est dans cet emplacement que Pausanias rencontra deux sta-

[1] Cette inscription a été publiée, d'abord dans l'Éphém. archéol. d'Athènes, 1839, n° CCXVII, p. 212-213, puis par M. L. Ross, dans le *Kunstblatt*, 1840, n° 37, et rappelée par le même, dans le Journal des Savants, 1841, p. 247, n. 2. Elle se lit aussi dans le *Bulletin. archeol., april.* 1840, p. 68, d'après une communication de M. Ern. Curtius, présent à la découverte; et c'est à cette source que l'avait puisée le colonel Leake, *the Topography of Athens*, t. I, p. 631. Elle n'aurait donc pas dû échapper à l'attention de M. Letronne, qui, de son propre aveu, p. 47, n. 2, n'en a dû la connaissance qu'à M. Mérimée, et cela encore dans l'intervalle de la 1re à la 2e édition de son mémoire.

[2] Je rectifie en ce point ce qui a été dit dans ma Lettre à M. Schorn, p. 396, de la forme semblable des deux piédestaux.

tues, l'une d'Hygiée, fille d'Esculape, l'autre de Minerve Hygiée, dont il fait mention [1], les mêmes précisément que Pline cite comme ouvrages de Pyrrhos. Voilà déjà le témoignage de Pausanias, qui ne parle pas de l'artiste, et celui de Pline, qui nomme à la fois les statues et leur auteur, sans dire où étaient les statues, complétement justifiés [2]. Maintenant, l'une de ces deux statues, celle de Minerve Hygiée, ne serait-elle pas la statue en bronze dédiée à la même divinité, sous le même

[1] Pausan. I, 23, 5 : *Τοῦ δὲ Διιτρέφους πλησίον Θεῶν ἀγάλματά ἐστιν Ὑγιείας τε,... καὶ Ἀθηνᾶς ἐπίκλησιν καὶ ταύτης Ὑγιείας*; voy. plus haut, p. 141-142. La statue de Diitréphès, citée ici, est celle dont le piédestal, retrouvé en 1839, portait l'inscription qui nous a fait connaître son auteur, le sculpteur Crésilas; voy. la Lettre à M. Thiersch, p. 10-11, et plus haut, p. 141.

[2] M. Letronne a commis, dans l'emploi tardif qu'il a fait de l'inscription de Pyrrhos, une erreur qu'il ne m'est pas possible de ne point relever. La statue de Minerve Hygiée, exécutée par Pyrrhos, lui paraît être celle que Périclès fit ériger sur l'Acropole en mémoire de la guérison merveilleuse d'un des meilleurs ouvriers, tombé du haut d'un échafaud lors de la construction des Propylées. Je n'insiste pas sur ce que le texte de Plutarque, *ἐξ ὕψους*, d'accord avec celui de Pline, « super altitudinem fastigii, » signifie que la chute eut lieu du haut de l'édifice, et non pas du haut d'un échafaud. Je ne relève pas non plus la circonstance suivant laquelle cette chute aurait eu lieu lors de la construction des Propylées, ce qui est la version de Plutarque; au lieu que, dans le récit de Pline, c'est de la construction du Parthénon qu'il s'agit. Mais une faute grave, c'est d'avoir vu dans le texte de Pline une seule statue de Minerve Hygiée, attribuée à Pyrrhus : *Pyrrhus* (fecit) *Hygiam et Minervam*, et d'avoir voulu corriger ce texte irréprochable de cette manière : *Hygiam Minervam*, en attribuant ce qu'on appelle l'erreur, soit à Pline, soit à ses copistes. D'abord, Pline n'aurait pas pu dire *Hygiam Minervam* pour *Minervam Hygiam*, attendu que, dans ces sortes de cas, le nom propre précède toujours le qualificatif ou l'épithète; ensuite, il y avait réellement deux statues, l'une de Minerve Hygiée, l'autre d'Hygiée; c'est Pausanias qui nous l'apprend, et c'est faute d'avoir connu ou de s'être rappelé ce témoignage de Pausanias, que M. Letronne s'est laissé induire à l'idée malheureuse de corriger le texte de Pline, et d'en retrancher, par la suppresion de l'*et*, une des deux statues de Pyrrhos. Enfin, il a été retrouvé, près du piédestal portant l'inscription de la statue dédiée par les Athéniens à Minerve Hygiée, et ouvrage de Pyrrhos, les débris d'un second piédestal qui avait indubitablement appartenu à la seconde statue, à celle d'Hygiée; et ce fait, signalé par M. L. Ross et M. Ad. Schœll, et resté inconnu à M. Letronne, est venu confirmer tout à la fois et le témoignage de Pausanias et le texte de Pline.

surnom, qui fut érigée par Périclès, à raison d'un événement qui eut lieu durant la construction du Parthénon, et qui fut accompagné de circonstances merveilleuses racontées à peu près dans les mêmes termes par Plutarque[1] et par Pline[2]? Un des ouvriers les plus intelligents et les plus actifs, *ἐνεργότατος καὶ προθυμότατος τῶν τεχνιτῶν*, employés à la construction du temple de Minerve se laissa tomber du haut de l'édifice, et sa chute l'avait réduit à un état désespéré, lorsque Périclès, qui aimait beaucoup ce jeune homme, nourri dans sa maison, « verna carus Pericli[3], » eut un songe dans lequel Minerve lui indiqua une herbe propre à le guérir; et ce fut pour témoigner à la déesse sa reconnaissance d'un pareil acte de l'intérêt qu'elle portait à l'édifice qui lui était consacré, que Périclès fit exécuter en bronze une statue de Minerve Hygiée, qui fut érigée à l'entrée de l'Acropole. Toutes ces circonstances s'accordent si bien avec le fait que nous connaissons maintenant, d'une manière si positive, de l'existence d'une statue de Minerve Hygiée, ouvrage de Pyrrhos, et placée en cet endroit même, près d'une statue d'Hygiée, de la même main, qu'il n'y a presque aucune difficulté à admettre que la statue exécutée en mémoire de cet événement, aux frais de Périclès, ne soit celle-là même dont Pyrrhos était l'auteur[4].

[1] Plutarch., *in Pericl.*, § 13.

[2] Plin., XXII, 17, 20.

[3] Ce jeune homme, qui remplissait dans la maison de Périclès une fonction à la fois domestique et sacrée, désignée par le mot *σπλαγχνόπτης*, *exta torrens*, et qui avait dû devenir encore plus cher à son maître par l'accident dont il avait failli être victime, avait fourni le sujet d'une statue que Pline cite sous le nom de *Splanchnopte*, et qui était regardée comme un des chefs-d'œuvre de l'art antique et celui de son auteur, Stipax. (Plin., XXXIV, 8, 19.) C'est, du reste, sans aucun motif suffisant que M. Sillig avait cru que ce jeune ouvrier, esclave de Périclès, était Mnésiclès, l'architecte des Propylées, *Catal. vet. Artif.*, v. *Mnesicles*, p. 279. (Voy. à ce sujet les observations que j'ai eu occasion de faire dans ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 251, p. 361-323.)

[4] Du moins, ni Pausanias, ni aucun

La seule objection qu'on pourrait faire, ce serait que cette statue de Pyrrhos était dédiée par les Athéniens et non par Périclès; mais on conçoit très-bien que Périclès, pour flatter le peuple d'Athènes, ait substitué dans la dédicace le nom des Athéniens au sien. D'après cela, il me paraît impossible que la statue de Pyrrhos, produite sous l'impression vive encore de l'événement qui avait dû intéresser à un si haut degré tout le peuple athénien, n'ait pas été exécutée dans le cours des années qui s'écoulèrent entre la 3ᵉ année de la LXXXVᵉ olympiade et la 3ᵉ année de la LXXXVIIᵉ, de l'an 438 à l'an 430 avant notre ère, la première de ces années étant celle de l'achèvement du Parthénon[1], et la seconde, celle de la mort de Périclès[2]. Or, la forme des lettres s'accorde tout à fait avec cette induction; et cette détermination chronologique diffère bien peu de l'opinion d'un critique[3], qui, à s'en tenir uniquement aux caractères paléographiques de notre inscription, l'attribue à la XCᵉ olympiade. L'unique difficulté qui reste encore, et dont M. Ad. Schœll n'a rien dit, c'est la présence de l'H dans le mot ΕΠΟΙΗΣΕΝ, qui appartient notoirement à une époque plus récente, quand l'E est employé, conformément à l'usage du temps, dans les mots ΑΘΕΝΑΙΟΙ, ΤΕΙ, ΑΘΕΝΑΙΑΙ et ΑΘΕΝΑΙΟΣ; mais il est évident qu'on ne doit voir, dans

autre auteur, à ma connaissance, ne parle-t-il d'une deuxième statue de Minerve Hygiée, érigée au même endroit. Il est question, sur un marbre antique, *ap.* Cyriac. Ancon., p. 14; Murat., *Thes.*, t. I, CXLII, 5, d'une statue de Minerve Hygiée, attribuée à Périclès par d'Orville, *ad* Chariton, p. 463, ed. Lips., érigée en avant des *Carceres* de l'hippodrome. Mais cette notion ne s'applique pas à notre statue, sans compter que la restitution proposée par d'Orville manque tout à fait de probabilité.

[1] C'est l'année où la statue de Minerve fut placée dans son temple, Philoch., *ap.* Schol. Aristophan., *Pac.*, v. 604 : d'où il suit que ce temple était achevé; voy. Brœnsted, *Recherches, etc.*, t. II, p. 182, n° 3.

[2] Athen., v, p. 218, A; cf. Clinton., *Fast. hellenic.*, ad *Olymp.*, XCIII, 3, p. 86.

[3] Ad. Schœll, *Archæol. Mittheilung. aus Griechenland*, p. 127.

cette circonstance, qu'une de ces irrégularités d'orthographe dont les inscriptions abondent, surtout en considérant que la forme des caractères employés pour la partie de l'inscription où figure le nom de l'artiste athénien, ainsi que la mention de son travail, est absolument la même que celle des lettres de l'inscription supérieure, et ne peut conséquemment pas n'être point contemporaine. D'ailleurs, il est certain que l'usage des deux voyelles longues H et Ω, usage de tout temps nécessaire aux Ioniens[1], et déjà introduit dans l'écriture privée par Simonide, avant les guerres médiques[2], dut figurer sur les monuments publics bien avant l'archontat d'Euclide. On voit déjà l'oméga, Ω, dans le nom Agamemnon, du célèbre bas-relief de Samothrace[3], dont il est impossible, à mon avis, de mettre l'exécution plus bas que la LX^e^ olympiade. C'est en la LXIII^e^ olympiade, sous l'archontat d'Hipparque[4], que Simonide se trouvait à Athènes; et, quand on songe qu'un siècle entier s'était écoulé, à partir de cette époque jusqu'à la date de l'ouvrage de Pyrrhos, on ne saurait douter que l'usage de l'H et de l'Ω, attribué à Simonide par l'opinion de l'antiquité, n'ait trouvé plus d'une application sur les monuments publics de cette période et de ce pays.

Après avoir ainsi contribué, autant qu'il pouvait dépendre de moi, à enrichir la liste dressée par M. Letronne pour les temps de la haute époque de l'art, liste sur laquelle auraient dû

[1] Voyez, a ce sujet, de judicieuses observations d'Ott. Müller, dans ses Additions au Vœlkel's *Archæolog. Nachlass*, p. 173.

[2] C'est aussi l'opinion d'Ott. Müller, à l'endroit cité, not. précéd.

[3] La meilleure gravure qui ait été donnee de ce monument de l'art grec primitif est sans doute celle de M. Millingen, *Anc. uned. Monum.*, Part. II, pl. 1. Mais il est certain, d'apres le témoignage de M. de Clarac, *Mélanges d'Antiquités, etc.*, p. 21, n. 1, que c'est un oméga bien formé, Ω, et non pas un omicron, O, qui figure dans le nom ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ

[4] Platon., *Hipparch.*, p. 228; cf. Clinton, *Fast. hellen*, p. 15

figurer encore les noms d'Amphion, de Cnosse[1]; d'Anaxagoras, d'Égine[2]; d'Arcésilas[3]; d'Aristoclès, d'Athènes[4]; de Léocharès, aussi Athénien[5], et de Sthennis[6], je vais essayer de la compléter de même pour les temps qui suivirent; et si je réussis à y ajouter un certain nombre d'exemples de l'emploi de l'aoriste *ἐποίησεν*, appartenant aux derniers temps de l'époque grecque et à ceux de la période romaine, il deviendra de plus en plus évident que sa théorie se trouve sur ce point, comme sur le premier, en désaccord avec l'usage des monuments, sans pouvoir s'appuyer davantage sur un principe grammatical ou sur une notion historique.

En récapitulant les exemples qui lui étaient connus, par les inscriptions, de l'emploi du mot *ἐποίησεν*, le savant académicien déclare qu'il n'en trouve que deux qu'on soit en droit de regarder comme étant de l'époque grecque, quoique de beaucoup postérieurs à Alexandre (assertion qu'il aurait sans doute beaucoup de peine à justifier): c'est l'inscription de ... andre, fils de Ménide, né à Antioche sur le Méandre, et celle de Macédon, d'Héraclée, fils de Dionysius. Il n'en voit non plus que quatre de l'époque romaine qui soient antérieurs au temps de Pline; puis, trois autres, seulement, très-probablement postérieurs à cet écrivain, c'est à savoir, celles d'Archélaüs de Priène, auteur du bas-relief Colonna de l'Apothéose d'Homère; de Cléomène, fils de Cléomène, auteur de la statue dite du Germanicus, et de Salpion, auteur du célèbre vase de Gaëte, maintenant au musée de Naples. M. Letronne serait sans doute

[1] Pausan., x, 15, 4

[2] Diogen. Laërt., II, 3, 15.

[3] *Idem*, IV, 45; cf. Brunck, *Analect.*, t. I, p. 141, *carm.* LXXX.

[4] Voy. l'article que j'ai consacré à cette famille de sculpteurs attiques, dans ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 59, p. 219 et suiv.

[5] Ross, *Kunstblatt*, 1840, n° 32; voy. ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 220.

[6] Ross, *Kunstblatt*, 1840, n° 32; voy. ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 344.

bien embarrassé de dire pourquoi il juge le bas-relief de l'Apothéose d'Homère, et même le vase de Salpion, d'une exécution postérieure au temps de Pline; il est certain, du moins, que tous les antiquaires sont d'un avis différent, et cet avis, exprimé en leur nom par les académiciens d'Herculanum [1], n'a trouvé jusqu'ici aucune contradiction. Mais quant à la statue du Germanicus, il est certain qu'il a commis une assez grave erreur en regardant cette statue, un des plus beaux monuments qui nous restent de l'école grecque, d'époque romaine, comme un ouvrage postérieur à Pline. J'ai déjà fait observer plus haut que le Cléomène auteur de cette statue, était, suivant toute apparence, et de l'avis d'illustres antiquaires, fils du Cléomène auteur de la Vénus de Médicis, artiste qui fleurit au commencement du VII^e siècle de Rome [2]; et cette donnée chronologique, d'accord avec le style du Germanicus, ne permet pas de faire descendre son auteur plus bas que les derniers temps de la république. Quoi qu'il en soit, le savant académicien ne connaît que ces neuf exemples de l'emploi de l'aoriste ἐποίησε pour tout le temps écoulé à partir du siècle d'Alexandre jusqu'au delà de l'époque de Pline: c'est bien là ce qui résulte positivement de la manière dont il s'exprime. Comme il importait au succès de son opinion de réduire autant que possible le nombre des exemples appartenant à toute cette période, il retranche l'inscription de Plocamus, comme n'étant pas suffisamment authentique; en quoi j'ai déjà montré plus haut qu'il y avait de sa part un excès de

[1] *Bronzi*, t. I, p. 159, n. 5: « E siccome « questo (il musaico di Dioscoride) è cer- « tamente anteriore a Plinio, così i due « marmi sopra mentovati, e per l'eccellente « lavoro e per la figura delle lettere, son cre- « duti ancora da TVTTI di esserlo. »

[2] Cette opinion de Visconti était aussi celle d'un savant très-versé dans l'histoire de l'art, feu M. Vœlkel; voy. l'article qu'il a consacré à Cléoménès, dans son *Archæol. Nachlass*, p. 138-148.

sévérité que rien ne motivait. Il retranche aussi l'inscription de Dioscouride de Samos, qui se lit sur une belle mosaïque de Pompéi, parce qu'il ne s'agit, dit-il, que du mosaïciste, copiant une peinture; sur quoi j'ai deux observations à faire : la première, c'est qu'il existe de Dioscouride de Samos, non pas une seule, mais deux mosaïques, représentant l'une et l'autre deux scènes comiques, la seconde desquelles fut découverte, le 8 février 1764, en présence même de Winckelmann, qui donne, au sujet de ces deux mosaïques, des détails très-curieux et très-intéressants[1]. Ma seconde observation, c'est que pour être ajoutée à l'œuvre d'un mosaïciste, quand bien même on pourrait prouver que cette œuvre est une copie d'une peinture, l'expression ΕΠΟΙΗΣΕ ne perd rien, absolument rien de sa valeur : car elle s'applique, soit au travail du peintre, soit à celui de l'artiste en mosaïque; et, dans l'une comme dans l'autre hypothèse, elle prouve que l'on se servait du mot ΕΠΟΙΗΣΕΝ pour des ouvrages d'art, d'un style grec et d'une époque romaine. M. Letronne admet bien le mot ΕΠΟΙΗΣΕ, sur des vases peints, pour exprimer le travail du potier; je ne vois pas pourquoi il le récuse sur une mosaïque pour exprimer l'œuvre du mosaïciste. Je maintiens donc cet exemple fourni par le mosaïciste Dioscouride, aussi bien que celui du sculpteur Plocamus, retranchés sans motifs suffisants, et j'y trouve la preuve que l'on continuait de se servir, dans les temps romains, de l'aoriste ΕΠΟΙΗΣΕΝ, propre seulement, d'après l'opinion de l'auteur du mémoire, à la haute époque grecque.

Fidèle à son système de réduire, autant que possible, ces

[1] *Geschicht. der Kunst*, XII, 1, §§ 10 et 11, *Werke*, t. VI, p. 296-298. La première mosaïque fut trouvée dans une chambre d'une maison de Pompéi, le 28 avril 1763, au témoignage de Winckelmann; elle est publiée dans le *R. M. Borbon.*, t. IV, tav. XXXIV; et elles portent toutes les deux l'inscription : ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ.

exemples de l'emploi de l'aoriste sur des monuments d'époque romaine, M. Letronne rejette pareillement les inscriptions où *ἐποίησεν* ne signifie que *faciundum* ou *collocandum curavit*[1] : en quoi il aurait certainement raison, si cette signification était avérée; et elle l'est effectivement dans un grand nombre de cas; mais il importe d'examiner jusqu'à quel point les inscriptions qu'il cite à l'appui de cette assertion sont propres à la justifier. Ces inscriptions sont celles qui se trouvent dans le Recueil de M. Boeckh, sous les numéros 359, 364 et 399; les chiffres du savant académicien que je viens de reproduire sont exacts, et le mot *ἐποίησε* se rencontre effectivement dans ces trois inscriptions. Mais celle du numéro 359 concerne la statue[2] du roi Cotys, érigée par le peuple d'Athènes, et exécutée par le sculpteur Antigonus; c'est l'inscription que l'auteur lui-même avait citée, à la page précédente, parmi les quatre exemples de monuments grecs d'époque romaine, où l'artiste s'était servi de l'aoriste *ἐποίησεν*: est-il possible de voir une contradiction plus flagrante à une page de distance ? L'inscription du numéro 364 est pareillement relative à la statue de P. Cornélius Scipion, érigée de même par le peuple d'Athènes, et ouvrage du statuaire Céphisodorus; et cette inscription avait été aussi citée à la page précédente par M. Letronne au nombre des quatre exemples en question : encore une fois, peut-on voir une contradiction plus frappante ? Et comment concevoir qu'à si peu

[1] *Explication, etc.*, p. 33, n. 5.

[2] M. Letronne ajoute, entre parenthèses, ou *buste*, alternative qui montre bien peu de connaissance de l'histoire de l'art et des usages antiques : car certainement le peuple d'Athènes n'aurait pas érigé un buste en l'honneur d'un roi à qui il voulait donner un témoignage public de sa reconnaissance, *ἀρετῆς ἕνεκεν, καὶ εὐνοίας τῆς εἰς αὐτόν*; et cela à une époque où le luxe des statues, même pour les simples particuliers, était devenu si général, en même temps que leur exécution, quand il s'agissait de statues de bronze, était devenue si peu dispendieuse, grâce aux progrès de l'art de la fonte.

d'intervalle deux inscriptions d'un sens si clair, si indubitable, changent ainsi de valeur aux yeux d'un critique? L'inscription du numéro 399 concerne également une statue honorifique érigée par le sacré sénat, *ἡ ἱερὰ γερουσία*, d'Éleusis à son chef M. Aur. Prosdectus, et dédiée à Déméter et à Koré; au-dessous de la dédicace, gravée sur la base qui dut porter la statue, se lit l'inscription : *Ἀτΐικὸς Εὐδόξου Σφήττιος ἐποίησε*. Ici, M. Boeckh a été d'avis que le mot *ἐποίησε* s'appliquait au personnage qui avait pris soin de l'érection du monument, plutôt qu'à l'artiste qui l'avait exécuté; et pour motiver cette opinion, qu'il n'exprime d'ailleurs que sous une forme dubitative, *videtur*, il s'autorise d'une seconde inscription qui a rapport à une statue érigée au même personnage, Atticus, fils d'Eudoxus, du dêmede Sphettus, Eumolpide. Mais on a des exemples de personnages revêtus d'un caractère public ou sacré, qui exerçaient en même temps la profession d'artiste; et, fondé sur ces exemples[1],

[1] Entre autres exemples, M. Welcker cite celui de Xénophantos de Thasos, par les soins duquel fut érigée à Athènes, au nom des Thasiens, une statue de l'empereur Hadrien, dont il était l'auteur : *Διὰ πρεσβευτοῦ καὶ τεχνείτου Ξενοφάντου*, comme porte l'inscription tirée des papiers de Fourmont, et publiée d'abord par Spon (*Voyage*, t. III, p. II, p. 40), puis par M. Osann (*Sylloge*, n° LXXI, p. 307), et, en dernier lieu, par M. Boeckh (*Corp. Inscr. gr.*, n° 336). Ces deux philologues n'ont fait aucune difficulté de reconnaître un sculpteur dans ce légat des Thasiens. Les formules ordinaires, pour indiquer l'érection d'un monument, étaient *διὰ ἐπιμελητοῦ*, ou *ἐπιμεληθέντος τῆς ἀναστάσεως*, ou *προσδεξαμένου τὸ ἀνάλωμα*. Il existe d'ailleurs plus d'un exemple fourni par les inscriptions d'ouvrages d'art dédiés par ceux qui les avaient exécutés; tel est celui d'Archias du Pirée, auteur d'un Palladion d'or et d'ivoire, dédié dans l'Hécatompédon : *Ἀρχίας ποιῶν ἀνέθηκε*, Boeckh, *Corp. Inscr. gr.*, n° 150, l. 42; tel est encore celui de Pothinos, qui avait dédié la statue d'un Cosmète sculptée par lui-même : *Τεύξας θήκατο*, Boeckh, *ibid.*, n° 270. On possède une inscription d'un sculpteur qui s'est désigné en cette qualité, *ἀγαλματοποιός*, sur un de ses ouvrages dédié en accomplissement d'un vœu : *Ἐπαγγειλάμενος ἀνέθηκε*, *Idem*, *ibidem*, n° 3166. Nous avons recouvré tout récemment la base d'un monument érigé à leur oncle Théoxénidas, par deux sculpteurs célèbres, Céphissodote et Timarque, fils de Praxitèle, Ross, *Lettre à M. Thiersch*, n° 6; et Pausanias a cité un ouvrage du sculpteur Tisagoras, dédié par lui-même, Pausan. x, 18, 5 : *Ἀνάθημά τε*

M. Welcker[1] n'a pas hésité à rétablir le nom de notre Atticus sur la liste des anciens artistes. M. de Koehler en avait jugé de même, et il avait cité cet Atticus dans le petit nombre des artistes qui exécutèrent des statues honorifiques consacrées par l'autorité publique[2]. C'est aussi ma conviction, qui ne me permet pas d'adhérer à la manière de voir de M. Boeckh, suivie par le savant français.

Les trois inscriptions citées par le savant auteur, à l'appui de sa doctrine, déposent donc en réalité contre cette doctrine; et, de ces trois inscriptions, deux avaient été précédemment alléguées par lui-même, avec une valeur qu'il leur retire ici, par une contradiction assez difficile à expliquer de la part d'un critique qui avait dû se rendre un compte exact et sévère de tous les éléments de son travail.

Voyons maintenant si les monuments qui nous restent justifient la conclusion tirée des neuf exemples qu'on a cités, les seuls qu'on semble connaître, de l'emploi de l'aoriste pour les temps de la période alexandrine et de l'époque romaine. Voici en quels termes est exprimée cette conclusion : « Ce petit nombre d'exceptions (les neuf qu'on vient d'indiquer), dont une seule peut-être est de l'époque grecque (à la page précédente on en avait trouvé deux, avec certitude, et ici on n'en admet plus qu'une, et encore avec doute), montrent combien étaient rares les exemples de l'emploi de l'aoriste.» Voyons donc si ces exemples sont aussi rares qu'on le dit.

*δμοῦ Τισαγόρου, καὶ ἡ τέχνη.* Mais l'exemple le plus curieux à tous égards que je puisse citer d'un artiste dédiant lui-même son propre ouvrage, est celui que me fournit une inscription récemment découverte dans l'île de Kalymna, parmi les ruines d'un temple d'Apollon : cette inscription m'a été communiquée par M. Ross, dans une lettre datée d'Athènes, le 18 mars 1844, et je l'ai publiée dans ma Lettre à M. Schorn, 2e édit., § III, p. 371, n° 264.

[1] *Kunstblatt*, 1827, n° 83, p. 331.

[2] *Geschicht. der Ehr. der Bildsæulen, etc.*, p. 174.

Je rappelle d'abord les noms des artistes, la plupart d'une époque plus ou moins éloignée de celle d'Alexandre, qui employèrent, pour la désignation de leurs travaux exécutés à deux, ou en commun, *ἐν κοινῷ*, comme s'exprime Pausanias[1], le pluriel *ἐποίησαν*, auquel on ne contestera pas, sans doute, la même valeur qu'au singulier *ἐποίησεν*, pour les œuvres d'un seul. Ces artistes sont Hypathodôros et Aristogiton, de la CIIe olympiade; Céphisodotos et Timarchos, fils de Praxitèle; Philéas et Zeuxippos, de l'école d'Argos; Polymnestos et Cenchramis, contemporains de Lysippe; Théomnestos et Dionysios, sculpteurs du 1er siècle de l'empire; Ménodotos de Tyr, et son collaborateur, fils de Charmêdès, certainement aussi de l'époque romaine; Chrestos et Gauros, auteurs d'un monument mithriaque : voilà déjà sept exemples, fournis par quatorze artistes, à joindre à ceux qu'on avait cités, et qui, s'ils accroissent nos connaissances sur l'histoire de l'art, affaiblissent d'autant la théorie sur la rareté de l'aoriste. En voici d'autres, pareillement négligés par l'auteur du mémoire, qui démontreront de plus en plus le vice de cette théorie.

1. Antignôtos, sculpteur, probablement Athénien, auteur d'une statue du roi Rhescuporis, fils de Cotys, érigée par le peuple d'Athènes, dont la base, retrouvée en 1838, portait l'inscription : ΑΝΤΙΓΝΩΤΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ[2]. D'après l'âge du personnage dont il avait exécuté la statue, et qui était contemporain d'Auguste, ce statuaire athénien, Antignôtos, nommé par Pline[3], appartenait donc aussi au siècle d'Auguste[4]; et

[1] Pausan. x, 13, 4: Τὰ μὲν δὴ ἄλλα ἀγάλματα Δίυλλός τε ἘΝ ΚΟΙΝΩι καὶ Ἀμυκλαῖος, κ. τ. λ.

[2] Cette inscription a été publiée par M. Ross, dans le *Kunstblatt* de 1838, n° 46, et reproduite par M. Ad. Schœll, *Archæol. Mittheil. aus Griechenl.*, p. 128, n. 3. Elle se trouve aussi dans l'Éphém. archéolog. d'Athènes, juillet 1839, n° CCLXI, p. 226.

[3] Plin., XXXIV, 8, 19.

[4] Voy. l'inscription d'un monument pareil érigé au roi Cotys, père de notre roi Rhes-

l'usage qu'il faisait de l'aoriste ΕΠΟΙΗΣΕΝ, à une époque où, depuis près de trois siècles, celui de l'imparfait devait être en vigueur, d'après la théorie en question, devient une objection contre cette théorie [1].

2. Apollodôros, fils de Zénon, de Phocée, en Ionie, statuaire dont le nom s'est trouvé inscrit sur une base de statue existant dans les ruines d'Érythres. L'inscription, dont j'ai dû la connaissance à notre savant confrère M. le Bas, qui l'a copiée lui-même sur les lieux [2], est ainsi conçue :

ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ ΖΗΝΩΝΟΣ ΦΩΚΑΙΕΥΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ.

D'après les caractères paléographiques de cette inscription, et d'après d'autres considérations qu'il se propose de développer lui-même, M. le Bas présume que ce statuaire phocéen Apollodôros, fils de Zénon, est le même statuaire, cité deux fois par Pline [3], qui doit avoir vécu vers la CXIV[e] olympiade [4]; et l'emploi de l'aoriste ΕΠΟΙΗΣΕΝ, dans une inscription d'un artiste de cette époque, est contraire à la théorie de M. Letronne.

3. Artémidôros, de Tyr, statuaire qui s'est désigné comme auteur d'une statue honorifique érigée à Halicarnasse. L'inscription gravée sur la base de cette statue, dont j'ai dû, il y a plusieurs années, la communication à M. de Caldavène, qui l'avait copiée dans les ruines de Boudroun, est ainsi conçue [5]:

cuporis, inscription publiée par M. Boeckh, *Corp. Inscr. gr.*, n° 359, t. I, p. 430. Ce roi Rhescuporis, fils de Cotys, de la dynastie sapéenne de Thrace, est le prince dont il est fait mention dans Dion Cassius, LIV, 34.

[1] Voyez, au sujet de cet artiste, ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 29, p. 205-6.

[2] Déjà publiée dans ma Lettre à M. Schorn, § IV, p. 433, n° 3

[3] Plin., XXXIV, 8, 19.

[4] Sillig, *Catalog. veter. Artific.*, v. *Apollodorus*, II, p. 17.

[5] Cette inscription a été déjà publiée dans ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 68, p. 230-232.

ΣΑΡΑΤΙΑΣ ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥΙΑΤΛΟΥΓΑΤΙΟ
ΠΟΙΑΝΔΕΜΕΝΑΝΔΡΟΥΤΟΥΔΙΟΝΥΣΟΔΩΡΟΥ
ΚΑΘΥΟΘΕΣΙΑΝΔΕΔΡΑΚΟΝΤΟΣ
ΚΑΙΟΙΥΙΟΙΑΥΤΗΣΜΕΝΑΝΔΡΟΣΚΑΙΜΗΝΟΔΩ
ΜΗΝΟΔΟΡΟΥΤΟΥΑΝΤΙΠΑΤΡΟΥ
ΜΟΣΧΟΝΜΟΣΧΟΥΤΟΥΜΟΣΧΙΩΝΟΣΑΡΕΤΗΣ
ΕΝΕΚΕΝΚΑΙΕΥΝΟΙΑΣΚΑΙΕΥΕΡΓΕΣΙΑΣ
ΤΗΣΕΙΣΑΥΤΟΥΣ
ΑΡΤΕΜΙΔΩΡΟΣΜΗΝΟΔΟΤΟΥΤΥΡΙΟΣ
**ΕΠΟΙΗΣΕ**

En y corrigeant quelques fautes, qui peuvent provenir en partie de la main de l'ancien lapidaire, cette inscription doit être lue ainsi [1] :

*Σαραπίας Ἀπολλωνίου Ἰάτα θυγάτηρ [κατὰ παιδο-]*
*ποίαν [μὲν] Μενάνδρου τοῦ Διονυσοδώρου,*

[1] La plupart de ces corrections se justifient trop facilement d'elles-mêmes pour qu'il soit nécessaire d'entrer dans des explications à ce sujet. Le nom Ἰάτα, au génitif dorique, peut bien avoir été usité chez les Doriens d'Halicarnasse, puisque nous trouvons le nom Ἰατάδας, qui en est dérivé, chez les Doriens de Delphes, Ern. Curt. *Anecdot. Delphic. Marm.* xiv, p. 62. Les mots : Κατὰ παιδοποίαν μέν, que j'ai rétablis après θυγάτηρ (au lieu de ΟΥΓΑΤΙΟ), m'ont paru impérieusement exigés par les mots : Καθ' υἱοθεσίαν δέ, dont la leçon est certaine; et comme il s'agit évidemment ici d'une femme, Sarapias (épouse en secondes noces d'Apollonius, fils d'Iatas), laquelle était devenue fille par adoption, καθ' υἱοθεσίαν, de Dracon, il fallait bien que la mention de son père naturel, Ménandros, fils de Dionysodôros, figurât en premier lieu. Pour exprimer cette notion, j'avais le choix entre κατὰ τεκνοποίαν et κατὰ παιδοποίαν, deux mots également usités. J'ai préféré le second, dont il y a des exemples fournis par Platon, *Conviv.*, 192; par Plutarque, *de Liber. Educ.*, § 1, et *Apophthegm. Lacon. Lycurg.*, § xiv, et par Polybe, vi, 6, 3; tout en reconnaissant qu'il pourrait y avoir autant de raisons et d'aussi bons exemples en faveur du premier; mais en soutenant que la terminaison ποίαν qui reste rend nécessaire le choix de l'une ou de l'autre. Quant à cette locution : Καθ' υἱοθεσίαν δέ, j'en puis citer, entre autres exemples, celui que me fournit une inscription d'Anaphé publiée par M. Boeckh, *Corp. Inscr. gr.*, t. II, *Addenda*, p. 1091, n° 2477, l. 7; et il en existe plusieurs autres avec cette même orthographe, καθ' υἱοσεσίαν.

*καθ' ὑοθεσίαν δὲ Δράκοντος,*
*καὶ οἱ υἱοὶ αὐτῆς Μένανδρος καὶ Μηνόδω[ρος]*
*Μηνοδώρου τοῦ Ἀντιπάτρου,*
*Μόσχον Μόσχου τοῦ Μοσχίωνος, ἀρετῆς*
*ἕνεκεν καὶ εὐνοίας καὶ εὐεργεσίας*
*Τῆς εἰς αὐτούς.*
*Ἀρτεμίδωρος Μηνοδότου Τύριος*
*ἐποίησε.*

Le Mênodotos nommé sur cette inscription comme père du statuaire Artémidôros est certainement le sculpteur du même nom et du même pays, *Τύριος*, que nous connaissons par un marbre attique, cité plusieurs fois dans ce mémoire, et où il s'est désigné comme travaillant conjointement avec un autre artiste de Tyr, fils de Charmêdès. Voilà donc deux générations de statuaires dans une même famille grecque de Tyr, qui viennent enrichir de deux noms nouveaux notre histoire de l'art grec de la période romaine : ce qui résulte avec toute certitude, à mes yeux, de la teneur même de l'inscription, comme de la nature du monument; et voilà deux nouveaux exemples à joindre pour cette période à ceux que nous possédions déjà de l'emploi de l'aoriste, tous les deux restés inconnus de M. Letronne.

4. Atticos, sculpteur athénien, du siècle de Commode, déjà mentionné plus haut [1] comme auteur d'une statue honorifique érigée à un pontife d'Éleusis; l'inscription de la base porte :

ΑΤΤΙΚΟΣ ΕΥΔΟΞΟΥ ΣΦΗΤΤΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ.

5. Cléoménès, fils d'Apollodôros, auteur de la Vénus de Médicis, qui s'est servi du mot ΕΠΟΙΗΣΕΝ dans l'inscription

[1] Voyez plus haut, p. 131.

gravée sur la plinthe de cette statue, ainsi que je l'ai établi plus haut[1].

6. Démétrios, statuaire, probablement de l'école attique, dont le nom écrit, ΔΗΜΗΤ, et suivi du verbe à l'aoriste, ΕΠΟΗΣ, s'est trouvé sur un fragment de base de statue, de marbre pentélique, découvert en 1839, près des Propylées[2]. La forme des caractères, d'accord avec l'emploi de l'H, indique une époque qui ne peut s'éloigner de celle de Sthennis et de Léocharès, qui employaient le même temps du verbe; et ce sculpteur Démêtrios, tout à fait inconnu d'ailleurs, bien que son nom se soit rencontré, au témoignage de M. Pittakis, sur d'autres bases antiques, doit avoir appartenu à la famille de l'ancien statuaire Démêtrios, du dême d'Alopécé, cité par plusieurs auteurs[3].

7. Dioscouridès de Samos, auteur des deux belles mosaïques du musée de Naples, où il s'est désigné de cette manière: ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ[4].

8. Hennion, fabricant de vases de verre, qui s'est nommé sur un de ces vases, de forme cylindrique, d'une pâte de verre jaune, imitant la couleur de l'ambre, orné à l'extérieur de deux tablettes à queue d'aronde, l'une desquelles porte l'inscription : ΕΝΝΙΩΝ ΕΠΟΙΗϹΕΝ, l'autre, cette recommandation à l'acheteur[5] : ΜΝΗΘΗ (*sic*) Ο ΑΓΟΡΑΖΝΩ (pour ΑΓΟΡΑΖΩΝ). Ce vase curieux et unique dans son genre se trouve au musée ducal de Modène, et il a été décrit par M. l'abbé Cavedoni[6]. La forme du sigma et de l'epsilon

[1] Voyez p. 80-1, n. 6.

[2] *Éphémér id. archéol. d'Athènes*, 1839, n° CLXXI, p. 184-185.

[3] Plin., XXXIV, 8, 19; Lucian. *Philops*; §§ 19 et 20, t. VII, p. 168, 270, 271, Bip.; Quintil. *Inst. orat.*, XII, 10; voy. ma Lettre à M. Schorn, § III, p. 274, n° 129.

[4] Voy. plus haut, p. 129, n. 1.

[5] Franz, *Elem. Epig. gr.*, p. 336.

[6] *Indicazione dei principali monumenti antichi del R. Museo Estense del Catajo*, Modena, 1842, in-8°, p. 11-12, n. 8.

lunaire, non plus que celle de l'oméga, ω, ne permettent pas d'assigner à ce monument une époque plus haute que le IIe ou le IIIe siècle de notre ère; et l'emploi de l'aoriste *ἐποίησεν*, à une époque si basse de l'empire, n'en devient que plus remarquable, par rapport à la théorie de M. Letronne.

9. Héraclitos, auteur de la belle et curieuse mosaïque[1] découverte en mai 1833 dans la vigne Altieri, près de la porte Saint-Sébastien, et représentant une copie du célèbre pavé de Sosos, l'*Asarotos œcos*, tant vanté par Pline[2]. L'artiste en mosaïque s'y est désigné par l'inscription : ΗΡΑΚΛΙΤΟΣ ΗΡΓΑΣΑΤΟ[3], qui nous offre, dans l'emploi de l'aoriste *ἠργάσατο*, un exemple tout à fait équivalent à celui d'*ἐποίησεν*; et personne ne mettra en doute que cet artiste n'ait vécu à l'époque romaine.

10. Léocharès le jeune, auteur de la statue d'un personnage romain érigée par le peuple d'Athènes; l'inscription qui nous l'a fait connaître a été trouvée sur l'Acropole d'Athènes et publiée par M. L. Ross[4].

11. Midiès, statuaire de l'école attique, qui n'est connu

[1] Cette mosaïque a été décrite par C. Fea, dans son *Supplem. al. celebr. Mosaico di Pompei*, p. 33-5. L'inscription est aussi rapportée par M. de Minutoli, dans sa *Notiz über den am 24 Oktob. 1831, zu Pompei aufgefunden. Mosaikfussboden* (Berlin, 1835, in-4°), p. 4, *. Voy. encore l'article de M. Bunsen, dans le *Bullet. dell' Institut. archeol.*, 1833, p. 81-85.

[2] Plin., XXXVI, 25, 60.

[3] Nous connaissions déjà cette forme de l'aoriste du verbe *ἐργάζεσθαι* par l'inscription attique de la grotte des Nymphes, publiée par M. Boeckh, *Corp. Inscr. gr.*, n° 456, t. I, p. 464, où se lit *ἐξηργάξατο* (et non *ἐξηργήσατο*). On lit *ἐργάσατο* (forme ionique pour *εἰργάσατο*) dans une inscription d'Éphèse, Boeckh, *Corp. Inscr. gr.*, n° 2984, t. II, p. 612; et c'est pareillement *ἠργάσατο*, qui se lit dans l'inscription de Nicias, citée plus haut, p. 229-30, n. 1, et publiée dans ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 264, p. 371. 2e édit.

[4] *Kunstblatt*, 1840, n° 16; Ad. Schoell, *Archæol. Mittheil. aus Griechenland*, p. 129; voy. ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 221, p. 342.

jusqu'ici que par une inscription gravée sur la base d'une statue érigée, par le peuple d'Athènes, en l'honneur d'un guerrier nommé Épiphanès, fils d'Épigène, du dême d'Évonyme; l'inscription, telle que la rapporte Spon, qui l'a publiée le premier[1], et telle que la donne encore M. Pittakis[2], est malheureusement fruste en deux endroits, et l'une de ces lacunes porte sur le nom même de l'artiste, dont les premières lettres manquent; il ne reste que..... ΔΙΗΣΕΠΟΙΗΣΕΝ; et l'on ne peut guère restituer ce nom incomplet que par Μειδίης, qui était notoirement un nom attique[3]. Mais, quoi qu'il en soit de cette restitution, qui restera toujours incertaine tant que nous n'aurons pas recueilli un nouveau monument qui nous fasse connaître le nom entier de l'artiste, l'exemple que nous fournit cette inscription attique de l'emploi de l'aoriste *ἐποίησεν*, pour un temps qui doit appartenir à la fin de la période grecque, à cause de l'abus qui se faisait alors des statues honorifiques, et d'après la forme même des caractères, demeure du moins acquis à la science.

12. Μικιων, fils de Pythogénès, sculpteur, probablement Athénien, dont on a recueilli tout récemment le nom, gravé sur une base de statue, en marbre du mont Hymette, et suivi de l'aoriste *ἐποίησεν*. La statue ouvrage de cet artiste représentait Lucius Domitius Ahénobarbus, et elle avait été érigée par le peuple d'Athènes, ainsi que nous l'apprend inscription, gravée sur la même base :

[1] *Voyage*, t. III, p. II, p. 132.

[2] *Description*, etc., p. 287.

[3] M. Boeckh, qui a reproduit cette inscription, (*Corp. Inscr. gr.*, n° 412), et qui lit ΔΙΗΣ, ne regarde pas ce nom comme entier, *sanum*, et M. Welcker (*Kunstblatt*, 1827, n° 83, p. 327) est du même avis : « Der Name scheint nicht richtige glesen zu « sein. » Le nom ΜΙΔΕΙΟΥ, Μιδείου, se lit sur un vase d'argile de fabrique attique, Boeckh, *Corp. Inscr. gr.*, n° 452, n. a. Le nom de Midias, écrit ΜΕΙΔΙΑΣ, est aussi celui d'un fabricant de vases peints, probablement d'origine attique.

ΟΔΗΜΟΣ
ΛΕΥΚΙΟΝΔΟΜΕΤΙΟΝΑΗΝΟΒΑΡΒΟΝ
ΑΡΕΤΗΣΕΝΕΚΑ
ΜΙΚΙΩΝΓΥΘΟΓΕΝΟΥΣΕΓΟΙΗΣΕΝ

Ce sculpteur Mikion, tout à fait inconnu d'ailleurs, devait appartenir à une époque assez ancienne, d'après la forme des caractères de l'inscription qui le concerne, telle que l'a représentée M. L. Ross [1]. Or, cette notion se trouve tout à fait en contradiction avec le personnage romain, Lucius Domitius Ahénobarbus [2], sujet de la statue érigée sur le piédestal qui porte le nom de Mikion. En présence de cette contradiction, M. Ross présume que ce pourrait bien être un monument plus ancien qui aurait été consacré en l'honneur de Lucius Domitius Ahénobarbus, au moyen d'une inscription nouvelle; et c'est là, sans contredit, une supposition très-plausible, à l'appui de laquelle le savant antiquaire eût pu citer plus d'un exemple de ces sortes de transformations de héros grecs en personnages romains, et surtout celui de la statue d'Alcibiade, dont on avait fait, par un changement d'inscription, précisément un Ahénobarbus [3]. Mais si l'on s'en rapporte à la copie des deux inscriptions, telle qu'elle est figurée dans l'Éphéméride archéologique d'Athènes [4], ces deux inscriptions seraient contemporaines : d'où il suivrait que l'artiste Mikion

[1] Dans l'*Archæolog. Zeitung*, de M. Éd. Gerhard, p. 244.

[2] M. Ross présume, avec raison, qu'il s'agit ici de L. Domitius Ahénobarbus, aïeul de Néron, qui périt à la suite de la bataille de (Pharsale, Sueton., *in Neron.*, c. 11), et qui fut le père de Cn. Domit. Ahénobarbus, dont il nous reste quelques belles médailles consulaires d'or et d'argent. Riccio, *Monet dell. antich. famigl. roman.*, p. 82, tav. XVIII, 10 et 11, et LVI, 5.

[3] Dion Chrysost. *Orat.* XXXVII, t. II, p. 122, ed. Reisk : *Ἐθεασάμην καὶ τὸν Ἀλκιβιάδην τὸν Κλεινίου, ἐπιγραφὴν ἔχοντα* Χαλκοπώγωνος.

[4] Voy. le numéro XXV, 1842, p. 474, n° 728, avec la planche lithographiée qui y est jointe.

aurait vécu dans le même temps que le personnage Lucius Domitius Ahénobarbus, et, conséquemment, qu'il appartiendrait à l'époque romaine. Il y a donc là une question de paléographie à décider, avant qu'on puisse résoudre la question de l'histoire de l'art. Mais, dans tous les cas, le sculpteur Mikion n'a pu fleurir plus tôt que le IVe ou le IIIe siècle avant notre ère; et l'emploi qu'il faisait de l'aoriste à cette époque est contraire à la théorie de M. Letronne; à plus forte raison, s'il avait vécu dans la période romaine.

13. Nicomachos, sculpteur athénien, auteur d'un monument votif, dont l'inscription, seule chose qui en subsiste, a été trouvée en 1839, sur l'Acropole d'Athènes, près du temple de Minerve Poliade, et publiée par M. L. Ross[1]. La partie de l'inscription qui concerne l'artiste est ainsi conçue : ΝΙΚΟΜΑΧΟΣ ΕΠΟΗΣΕΝ; et d'après la forme des lettres, surtout d'après une sorte de négligence et de défaut d'élégance avec lesquelles elles sont gravées sur la pierre, le savant critique conjecture que ce sculpteur Nicomachos, qui n'a certainement rien de commun que le nom avec le célèbre peintre Nicomachos, de la CVe olympiade, doit avoir exercé son art au commencement du IIIe siècle avant notre ère, peut-être même encore plus bas.

14. Phylès, fils de Polygnôtos, d'Halicarnasse, statuaire, auteur d'une statue érigée en l'honneur de Polyeuctos, fils de

[1] *Lettre à M. Thiersch*, p. 15-16, n° 7. L'inscription a été rapportée aussi par M. Ad. Schœll, avec quelques différences, *Archæol. Mittheil. aus Griechenl.*, p. 128, n. 1. D'après la forme des caractères, ce savant serait disposé à regarder le statuaire Nicomachos comme appartenant au siècle de Sthennis et de Léocharès. C'est une question que je ne me permets pas de décider entre les deux habiles critiques, attendu qu'il faudrait, pour en juger avec toute connaissance de cause, avoir sous les yeux l'inscription originale, ou du moins une représentation exacte de la forme des lettres et de la manière dont elles sont disposées.

Mélésippos, par le peuple d'Astypalée. L'inscription, retrouvée tout entière, m'était connue depuis plusieurs années, par l'obligeance de M. de Cadalvène, qui l'avait copiée sur les lieux; depuis, elle a été publiée dans l'Éphéméride archéologique d'Athènes [1], mais avec quelques fautes dans la transcription, et avec quelques erreurs dans l'interprétation, qui m'autorisent à la publier de nouveau [2]; voici la copie de M. de Cadalvène :

**Ο ΔΑΜΟΣ**
**Ο ΑΣΤΥΠΑΛΕΙΩΝ ΕΤΙΜΑΣΕ**
**ΠΟΛΕΥΚΤΟΝΜΕΛΗΣΙΠ..ΕΠΑΙΝΩΙ**
**ΙΡΥΕΟΙΣΙΕΡΑΝΩΝΙΡΣΕΑΡ..ΕΝΤΟΙΣ**
**ΩΣΙΝΕΙΚΟΝΙΧΑΛΚΕΑΙΑΡΕΤΗΣΕΝ.. Ε**
**ΚΑΙΕΥΜΟΙΑΣΑΝΕΥΑΝΔΙΑΤΕΛΕΣΙΣΤΟ**
**ΗΘΟΣΤΟΑΣΤΥΠΑΛΕΙΩΝ**
**ΦΙΛΗΣΠΟΛΥΓΝΟΤΟΥΑΛΙΚΑΡ**
**ΝΑΣΣΕΥΣ ΕΠΟΙΗΣΕ**

Cette copie offre beaucoup de fautes qu'il est facile de corriger au moyen de la copie qu'ont eue à leur disposition les éditeurs de l'Éphéméride attique, et en s'aidant de la confrontation d'une autre inscription d'Astypalée, d'une teneur presque toute semblable, publiée par M. Boeckh [3].

Notre inscription doit donc être rétablie et lue ainsi :

Ὁ Δᾶμος
ὁ Ἀσ̆λυπαλαιέων ἐτίμασε
Πολύευκτον Μελησίππου ἐπαίνῳ,
χρυσέῳ σ̆λεφάνῳ, προεδρίᾳ ἐν τοῖς
ἀγῶσιν, εἰκόνι χαλκέᾳ, ἀρετῆς ἕνεκεν

[1] *Ephém. archéol.*, 1841, n° 10, p. 457-458, n° 684. — [2] Voy. ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 298, p. 386. — [3] *Corp. Inscr. gr.*, n° 2488, t. II, p. 386

καὶ εὐνοίας ἂν ἔχων διατελεῖ εἰς τὸ
πλῆθος τὸ Ἀσΐυπαλαιέων.
Φύλης Πολυγνώτου Ἀλικαρ-
νασσεὺς ἐποίησε.

Il s'agit, comme on le voit, d'honneurs publics rendus par le peuple d'Astypalée à un citoyen nommé Polyeuctos, fils de Mélésippos, honneurs dont faisait partie l'érection d'une statue de bronze, ouvrage de Phylès, fils de Polygnôtos, d'Halicarnasse. Maintenant que cette notion est acquise à l'histoire de l'art, elle va nous servir à compléter et à rectifier une inscription trouvée à Délos par les architectes français de la commission scientifique de Morée, et publiée par M. le Bas [1]; voici cette inscription, telle que l'a rétablie notre savant confrère :

ΤΟΚΟΙΝΑΝΤΩΝ
ΝΗΣΙΩΤΩΝ
ΑΓΑΘΟΣΤΡΑΤΟΝ
ΠΟΛΥΑΡΑΤΟΥ
ΕΟΔΙΟΝ
ΟΙΙΟΣ ΑΣΙ
ΥΛΗΣ ΑΛΙΙΑΡΝΑΣΣΕΥΣ
ΕΠΟΕ

Τὸ κοινὸν τῶν
Νησιωτῶν
Ἀγαθόσΐρατον
Πολυαράτου
[F]οδιον (pour ὅδιον)
Θεοῖς πᾶσι
Ὕλης Ἀλικαρνασσεὺς
ἐπόει

[1] *Expédit. scientifiq. de Morée*, t. III, pl. 12, fig. III, p. 28-29.

Bien que la mention du nom de l'artiste auteur de ce monument soit ici mon principal objet, je ne puis m'empêcher de faire quelques remarques sur cette inscription. La manière dont M. le Bas a lu le mot **EOΔION**, en en faisant *ὄδιον*, qu'il interprète par *navigation favorable*, est certainement ingénieuse et savante; mais, outre qu'il est fort douteux, du moins pour moi, que le mot *ὄδιος* ait jamais été employé comme substantif, je suis convaincu qu'il ne pouvait trouver place sur un monument tel que celui qui nous occupe. On ne comprend pas comment l'érection de la statue d'un simple particulier, tel que cet Agathostratos, fils de Polyaratos, eût pu être un moyen d'obtenir de tous les dieux une navigation favorable. Il serait, je pense, bien difficile d'en donner une raison prise dans le génie de l'antiquité grecque, et je ne crois pas qu'on en pût citer un seul exemple. C'était, au contraire, une formule reçue et consacrée, que de dédier à tous les dieux, **ΘΕΟΙΣ ΠΑΣΙ**, la statue d'un citoyen qu'on voulait honorer par cet hommage public; et j'en ai publié récemment un nouvel exemple dans l'inscription du monument d'Hippomachus, fils de Stratippus [1]. Enfin, l'âge récent de cette inscription de Délos s'oppose à ce qu'on puisse y trouver l'emploi du digamma, F; et je ne pense pas que l'exemple des tables d'Héraclée puisse s'appliquer à cette localité des Cyclades, dont les nombreuses inscriptions, d'époque contemporaine, n'ont jamais offert le digamma. Le mot qui a causé tout cet embarras à notre savant confrère M. le Bas, pouvait se lire de la manière la plus simple du monde, **ΡΟΔΙΟΝ**; et l'on avait la mention de la patrie à la suite des noms du personnage, et à la place qu'occupe toujours cette mention sur les monu-

[1] Dans ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 335, p. 403; voy. d'autres exemples de cette formule, donnés par M. Boeckh, *Corp. Inscr. gr.*, n°s 455 et 476.

ments de ce genre : ce qui fait que je regarde la leçon Ῥόδιοι, comme indubitable.

Il en est certainement de même du nom Φύλης, que je rétablis dans l'inscription de Délos, au lieu du nom Ὕλης, que M. le Bas a pris pour la forme ionienne du nom commun Ὕλας; ce qui se trouvait en contradiction avec la patrie dorienne de cet artiste, né à Halicarnasse, Ἀλικαρνασσεύς. Il est bien évident que le [Φ]ύλης, statuaire d'Halicarnasse, auteur de la statue érigée à Délos, au nom des insulaires, est le même que le Φύλης, aussi statuaire d'Halicarnasse, et fils de Polygnôtos, qui exécuta la statue en bronze érigée par le peuple d'Astypalée; et le rapprochement des deux inscriptions suffit pour justifier la correction que je propose. Par la même raison, je me crois fondé à suppléer les lettres ΕΠΟΕ de l'inscription de Délos, non par ΕΠΟΕΙ, comme l'a fait M. le Bas, mais par ΕΠΟΙΗΣΕΝ, leçon de l'inscription d'Astypalée, puisque cette leçon, conservée en entier sur le marbre, forme une autorité, ou du moins une présomption, en faveur de l'usage suivi par l'artiste. En tout cas, cet exemple du mot ΕΠΟΕΙ, à la suite d'un nom d'artiste de l'époque alexandrine, aurait dû être connu de M. Letronne; et c'est encore là une omission qu'il devait m'être permis de relever dans son travail [1].

[1] Depuis que ceci a été écrit, j'ai reconnu que M. Boeckh, qui a reproduit l'inscription de Délos dans les *Addenda* du II<sup>e</sup> volume de son recueil, avait lu, comme moi, ΡΟΔΙΟΝ, au lieu de ΙΙΟΔΙΟΝ, et qu'il avait pareillement rétabli le nom de l'artiste [Φ]ΥΛΗΣ, sur la foi de l'inscription d'Astypalée, dont il déclare qu'il avait reçu de moi un double de la copie que je devais à M. de Cadalvène; voy. ces *Addenda*, p. 1039, n° 2283, n. c, et p. 1098, n° 2488, n. c. Mais M. Boeckh lit ΕΠΟΕΙ sur l'inscription de Délos, et je persiste à croire que la leçon ΕΠΟΙΗΣΕ du marbre d'Astypalée est la meilleure. En tout cas, il en résulterait toujours que le même artiste se servait indifféremment des deux mots ἐποίει et ἐποίησεν; ce qui est établi déjà par d'autres exemples que j'ai cités, et ce qui est directement contraire à l'opinion de M. Letronne. A ces éclaircissements, je puis ajouter encore un nouveau renseigne-

15. Plocamos, auteur d'un groupe de Bacchus et d'Ampélos, qui s'était conservé, avec sa plinthe antique [1], sur la partie plane de laquelle était gravée l'inscription :

ΠΛΟΚΑΜΟϹ
ЄΠΟΙΗϹЄ

Le devant de cette plinthe portait une seconde inscription: ΦΟΚЄΙΩΝ CYN MYP, qui est évidemment de main moderne; mais cette circonstance ne change absolument rien à la valeur de l'inscription primitive. La place insolite où se trouve celle-ci, sur la surface plane de la base, au lieu d'être sur sa face antérieure, aurait pu inspirer quelques doutes, qui n'ont cependant pas été exprimés; mais l'exemple que nous venons d'acquérir, par le monument de Strabax, d'une inscription d'artiste gravée à la même place, fournit un motif de plus de confiance pour l'inscription de Plocamos, qui appartient décidément, par la forme des caractères, à l'époque romaine.

16. Strabax, sculpteur athénien, auteur d'une statue d'un personnage nommé Samippus, fils de Molossus, Éléen, érigée sur l'Acropole d'Athènes par le sénat de l'Aréopage. La base de ce monument, retrouvée en 1843, portait sur la face antérieure l'inscription suivante :

ment que j'ai dû à M. L. Ross, par une lettre écrite d'Athènes, en date du 6 novembre 1844. Au nombre des inscriptions contenant des noms d'artistes, la plupart de l'école de Rhodes, qu'il a trouvées sur des bases de statues érigées dans cette île, M. Ross en a copié deux qui faisaient mention de notre Phylès d'Halicarnasse, avec l'emploi de l'aoriste *ἐποίησεν*. L'une de ces inscriptions était intacte, et elle était ainsi conçue : ΦΥΛΗΣ ΑΛΙΚΑΡΝΑΣΣΕΥΣ ΕΠΟΗΣΕ. Je puis ajouter, maintenant, que ces inscriptions ont été publiées dans le *Rhein. Mus*, Th. IV, p. 172-173; et, grâce à ces deux nouveaux exemples de l'emploi de l'aoriste, on ne peut plus douter que cet artiste, dont le vrai nom, Phylès, se trouve aussi établi d'une manière incontestable, ne se soit servi du mot *ἐποίησε*, à une époque où il aurait dû employer l'imparfait *ἐποίει*.

[1] Boissard, *Antiq. roman.*, part. IV, tab. 120; Montfaucon, *Antiq. expliq.*, vol. II, p. 11. (Voy. l'observation faite plus haut au sujet de cette inscription, p. 76.)

ΗΒΟΥΛΗΗΕΞΑΡΕΙΟΥ
ΠΑΓΟΥΣΑΜΙΠΠΟΝΜΟ
ΛΟΣΣΟΥΗΛΕΙΟΝ

et, sur sa surface, à côté d'une double cavité répondant à la place des deux pieds d'une figure en bronze de grandeur naturelle, était gravée cette seconde inscription :

ΣΤΡΑΒΑΞΕΠΟΗΣΕΝ

en caractères d'une forme qui accuse le milieu du IV[e] siècle avant notre ère. Le Strabax que cette inscription nous fait connaître, et dont le nom n'était pas sans exemple à Athènes[1], est encore un de ces artistes dont la mention ne se trouve dans aucun témoignage classique, à moins qu'il ne soit le même que le Stipax nommé par Pline[2] comme le statuaire qui exécuta la statue célèbre dans l'antiquité sous le nom de *Splanchnoptès*. Mais, quoi qu'il en soit de cette conjecture, qui appartient à M. Ross[3], et que je n'ai pas en ce moment le loisir de discuter, c'est toujours un nouveau nom d'artiste que nous avons à ajouter à l'histoire de l'art, en même temps qu'une preuve nouvelle de la liberté laissée à Athènes aux artistes d'inscrire leurs noms sur leurs ouvrages, même sur ceux qui étaient érigés par l'autorité publique, puisque le monument dont Strabax était l'auteur avait été consacré par le sénat de l'Aréopage.

17. Timocharis, d'Éleuthernæ, en Crète, statuaire qui s'est fait connaître en cette qualité par une inscription gravée sur un autel dédié à Esculape et érigé dans l'île d'Astypalée.

[1] Ce nom était celui d'un des généraux athéniens, collègues d'Iphicrate, dont il est fait mention dans Démosthène, *adv. Leptin.*, p. 482.

[2] Plin., XXXIV, 8, 19.

[3] Ross, dans l'*Archæol. Zeitung* de M. Éd. Gerhard, p. 244.

Cette inscription, dont j'ai dû une copie à M. de Cadalvène, est ainsi conçue[1] :

ΑΡΧΕΜΗΝΙΔΑΣ
[Α]ΡΙΘΜΙΟΥ
ΑΣΚΛΑΙΠΟΙ
ΓΙΜΟΧΑΡΙΣ (*sic*) ΕΛΕΥΘΕΡΝΑΙΟΣ
ΕΠΟΙΗΣΕ

A ces dix-sept exemples, il faut en ajouter huit autres qui viennent d'être acquis à l'histoire de l'art, et dont j'ai dû la communication à M. L. Ross, par une lettre datée d'Athènes, le 6 novembre 1844. Ce sont les noms d'artistes de l'école de Rhodes, qui se lisent sur des bases de statues représentant des personnages sacrifiants, SACRIFICANTES[2]; en voici la liste, telle que je l'ai reçue de M. L. Ross :

I. Ἐπίχαρμος Σολεύς, Ἐπίχαρμος Ἐπιχάρμου Ῥόδιος ἐποίησαν ;
II. Σωσίπατρος καὶ Ζήνων Σολεῖς ἐποίησαν ;
III. Τιμόχαρις Ἐλευθερναῖος ἐποίησε ;
IV. Πυθόκριτος Τιμοχάριος Ῥόδιος ἐποίησε ;
V. Μνασίτιμος Τελέσωνος Ῥόδιος ἐποίησε ;
VI. Μνασίτιμος καὶ Τελέσων Ῥόδιοι ἐποίησαν ;
VII. Πρῶτος Κύδων ἐποίησε ;
VIII. ...........νιοδώρου Ῥόδιος ἐποίησε ;
IX. Φύλης Ἀλικαρνασσεὺς ἐπόησε ;

[1] Elle a été publiée par M. Boeckh dans les *Addenda* de son II[e] vol., p. 1098, n° 2491 *b*, d'après la copie de M. de Cadalvène que je lui avais communiquée, et je l'ai donnée moi-même dans ma Lettre à M. Schorn, § IV, n° 15, p. 445-46. Nous possédons maintenant une seconde inscription de Timocharis qui se lit sur une base de statue trouvée à Rhodes et qui est conçue de la même manière . ΤΙΜΟΧΑΡΙΣ ΕΛΕΥΘΕΡΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ. J'en ai dû la communication à M. L. Ross, qui l'a publiée depuis dans le *Rheinisch. Museum*, Th. IV, p. 169.

[2] C'est l'expression dont se sert Pline pour désigner quelques-unes des statues ouvrages de Sthennis, XXXIV, 8, 19 : « Idem, « flentes Matronas, et Adorantes SACRI- « FICANTESque. » Cf. *ibid.* : « Lampade « accensa matrem .... SACRIFICANTEM. »

X. Πειθανδρος [..... ἐποίησε];

XI. Μνασίτιμος Ἀρισ7ω[νίδου ἐποίησε].

A l'exception de ces deux derniers, où le verbe manque, c'est l'aoriste qui est employé dans les inscriptions de tous ces artistes, deux desquels, Phylès d'Halicarnasse et Timocharis d'Éleuthernes, étaient déjà connus par des inscriptions où figurait aussi l'aoriste; deux, Pythocritos, fils de Timocharis, et Mnasitimos, fils d'Aristonidès, étaient nommés dans Pline[1], et les huit autres, Épicharmos de Soles, Épicharmos, fils du précédent, de Rhodes; Sôsipatros et Zénon, de Soles; Mnasitimos, fils de Téléson, de Rhodes; Téléson, frère du précédent, aussi de Rhodes; Pithandros et le fils d'Athénæodôros, pareillement Rhodien, sont tout à fait nouveaux dans l'histoire de l'art, un desquels ne nous est encore connu que par le nom de son père, Athénæodôros, forme insolite du nom d'Athênodôros, et par sa patrie, l'île de Rhodes. C'est de M. Ross, qui se proposait de publier ces inscriptions [2], que nous devons at-

[1] Pline, XXXIV, 8, 19, nomme Pythocritus dans le nombre des artistes qui exécutèrent des statues de guerriers, d'athlètes, de chasseurs et de personnages sacrifiants: « Athletas autem et armatos et venatores « sacrificantesque »; sans indiquer, du reste, l'époque d'aucun de ces artistes, qui durent fleurir dans les derniers temps de la période grecque; ce qui devient avéré pour Pythocritus, puisque nous savons par l'inscription trouvée à Rhodes qui le concerne, qu'il était fils de Timocharis, sculpteur de cette même époque. Quant à Mnasitimus, nommé aussi par Pline, XXXV, 11, 40, mais en qualité de peintre, si la restitution ΑΡΙΣΤΩ[ΝΙΔΟΥ], du nom du père de cet artiste, proposée par M. Ross, était admise, il en résulterait presque avec certitude que c'est le même artiste connu de Pline comme fils et disciple d'Aristonidès; et il suivrait de là que cet artiste, d'époque alexandrine, pratiquait à la fois la peinture et la statuaire, circonstance qui est aussi rare dans l'histoire de l'art de cette époque qu'elle fut commune dans la haute antiquité grecque.

[2] Cette publication a eu lieu, en effet, dans le *Rheinisch. Museum*, 1845, Th. IV, p. 161-199, et je n'en ai eu connaissance qu'après la rédaction du texte qu'on vient de lire. Du reste, l'extrait que j'ai donné de la lettre de M. L. Ross s'accorde en tout point avec le résultat de son travail, tel qu'il est maintenant imprimé, de manière que je n'ai rien à changer dans le mien

tendre tous les éclaircissements qu'elles comportent; mais, en attendant, je dois dire qu'aux yeux de cet habile philologue, les inscriptions dont il s'agit offrent des caractères paléographiques, tels qu'elles ne peuvent pas être plus anciennes que le IIIe siècle, ni plus récentes que le Ier siècle avant notre ère : ce sont ses propres expressions. Elles appartiennent donc toutes à la période où, suivant l'opinion de M. Letronne, les artistes se servaient presque exclusivement de l'imparfait, et néanmoins c'est l'aoriste qui s'y trouve uniformément employé. Si l'on ajoute ces huit nouveaux exemples, que l'auteur du mémoire n'avait pu connaître, aux dix-sept que j'ai rapportés plus haut, et qu'il n'eût tenu qu'à lui de comprendre sur sa liste, puisqu'ils étaient déjà publiés, on aura vingt-cinq monuments positivement contraires à sa théorie. Ce nombre devra être porté à trente-deux, à raison des sept exemples que j'avais précédemment allégués; et, comme en dehors de ces trente-deux monuments, M. Letronne en admet lui-même neuf appartenant, de son propre aveu, à des artistes grecs de la période alexandrine ou romaine, qui se servaient de l'aoriste *ἐποίησεν*, auxquels il faut encore ajouter Simos, Machatas, Théodore d'Argos, Euchir et Eubulidès, qu'il a compris à tort parmi les sculpteurs de l'ancienne école; ce qui élève à quarante-cinq le nombre total des exemples contraires à sa théorie, tandis qu'à côté de ce résultat, se place celui qui nous est acquis des trente-six exemples de l'emploi de l'imparfait *ἐποίει*, dans le cours de la même période, de manière à prouver que les exemples de l'imparfait le cèdent en nombre à ceux de l'aoriste, on peut voir jusqu'à quel point est fondée cette doctrine, et s'il est permis d'en attendre des applications vraiment utiles pour l'histoire de l'art.

Je n'ai pas cru devoir comprendre dans la liste que je viens

de dresser quelques inscriptions d'artistes anciens où se rencontre le verbe ποεῖν, mais malheureusement en un état qui ne permet pas de décider si c'était l'imparfait ἐποίει ou l'aoriste ἐποίησεν que portait le marbre original. Telle est une inscription trouvée au voisinage du lieu nommé les *Jardins*, à Athènes, où était placée la statue de Vénus aux Jardins, ἡ Ἀφροδίτη ἐν Κήποις, ouvrage d'Alcamène[1], inscription dont il ne subsiste que ΑΛΚΑΜΕΝΗΣΕ[2], et qu'on peut suppléer par ΕΠΟΙΗΣΕ, mais sans que cette restitution puisse avoir d'autre valeur que celle d'une conjecture; ce qui n'empêcherait pas, du reste, que ce fragment, qui porte le nom d'Alcamène, ne fût très-précieux pour l'histoire de l'art, s'il était permis d'y accorder quelque confiance. Telle est encore l'inscription de Thrason de Pellène, où le verbe, qui manque en entier, a été suppléé par ΕΠΟΙΗΣΕΝ[3]; mais toujours d'une manière hypothétique. Telle est aussi une inscription recueillie à Théra[4], dont il ne reste, au-dessous d'une dédicace à Hermès, que les lettres ...ΑΡΗΣΕΠΟΙ, qui nous laissent dans la même incertitude au sujet de l'artiste, qui peut être Charès ou Léocharès, ou tout autre nom terminé par cette désinence, et au sujet du verbe, qui peut avoir été ΕΠΟΙΕΙ ou ΕΠΟΙΗΣΕ. J'en dirai autant de l'inscription de Damocratès, sculpteur d'Hiérapytna[5]; de celles des graveurs sur pierre, Axéochos[6], Kronios[7], Eutychès[8], Onésas[9], Pharnace[10], et Philémon[11], où le verbe est réduit aux lettres ΕΠ et ΕΠΟΙ; si ce n'est que, d'après l'usage constant

[1] Pausan., I, 19, 2.

[2] Pittakis, *Description, etc.*, p. 204.

[3] Boeckh, *Corp. Inscr. gr.*, n° 1823.

[4] *Idem, ibidem*, n° 2466.

[5] *Idem, ibidem*, n° 2602.

[6] Stosch, *Gemm. litter.*, tab. XX.

[7] Bracci, *Memorie, etc.*, t. II, tav. LVI.

[8] Bracci, *Memorie, etc.* II, tav. LXXIV.

[9] Je renvoie à l'article qui est consacré à cet artiste dans la deuxième édition de ma Lettre à M. Schorn, § 11, n° 59, p. 145-6.

[10] Bracci, *Memor. de' Incisori*, t. II, tav. XCIII.

[11] *Idem, ibidem*, tav. XCV.

des graveurs en pierres et en médailles de se servir de l'imparfait ΕΠΟΙΕΙ[1], je me croirais suffisamment autorisé à suppléer par ΕΠΟΙΕΙ toutes celles de ces inscriptions qui ne consistent que dans quelques initiales. Je me borne à faire mention de l'inscription de l'Athénien Sosibios, auteur du célèbre vase Borghèse, de notre musée du Louvre[2], laquelle inscription n'offre plus que les lettres : ΣΩΣΙΒΙΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟ... ; et je rappelle, enfin, celle de Diodotos, fils de Boëthos, qui se lisait sur la base d'une statue de Mercure[3], de cette manière : ΕΡΜΗΣ.

[1] C'est, en effet, une chose assez remarquable, quoiqu'elle n'ait encore été remarquée par personne, même par le savant académicien qui recherchait avec tant de soin les exemples et les motifs de l'emploi de l'imparfait ΕΠΟΙΕΙ, que cet imparfait figure toujours, à l'exclusion de l'aoriste, dans les inscriptions de cette classe d'artistes. Nous connaissons, en fait de graveurs en médailles, Neuantos et Théodotos, qui se sont servis de l'imparfait ΕΠΟΕΙ. En fait de graveurs sur pierres qui se trouvent dans le même cas, nous connaissons Aulus et Quintus Alexa, Agathopus, Épitynchanus, Évodos, Gaios, Hyllos, Myron, Nicandros, Onésas, Polycratès, Prôtarchos, Rufus, Félix Calpurnius Sévérus, Solon et Tryphon ; tous ces artistes, d'âge et de pays différents, travaillant exclusivement sur des matières précieuses, les métaux et les pierres fines, employaient constamment l'imparfait ΕΠΟΙΕΙ, sans qu'aucun d'eux se soit jamais servi de l'aoriste ΕΠΟΙΗΣΕΝ. N'y aurait-il pas dans cette circonstance, jointe à la valeur propre du mot ΕΠΟΙΕΙ, qui semble comporter, en pareil cas, une signification trop peu d'accord avec l'idée de modestie attribuée par Pline au mot latin FACIEBAT, n'y aurait-il pas là, dis-je, quelque indice d'une intention tout opposée à celle qu'on a cru voir dans l'emploi de l'imparfait ? C'est une idée que je me contente d'indiquer, et qui pourra trouver son développement ailleurs. En attendant, je relève ici une légère inexactitude commise par M. Letronne au sujet du graveur Solon, sous le nom duquel il cite, pour l'emploi d'ΕΠΟΙΕΙ, les pierres publiées par Bracci, n[os] 105-108 ; cette dernière seule, la même que Stosch avait donnée, tab. LXI, porte : ϹΟΛΩΝ ЄΠΟΙЄΙ ; toutes les autres ont ϹΟΛΩΝΟϹ. Je remarque aussi, à cette occasion, que Visconti s'était trompé, *Mus. P. Clem.*, t. III, p. 53, n. g, en regardant l'emploi du nom, au génitif, ϹΟΛΩΝΟϹ, ΔΙΟϹΚΟΥ, —ΡΙΔΟΥ, ΑΥΛΟΥ, comme la forme la plus propre aux inscriptions des graveurs sur pierres. Le grand nombre de ces inscriptions portant le nom au nominatif suivi du verbe à l'imparfait, qui étaient à peu près toutes déjà connues à cette époque, aurait dû prévenir cette erreur.

[2] Clarac, *Inscriptions*, pl. LXI, n° 332.

[3] Cette base se trouvait à Gaëte ; l'inscription a été publiée par Muratori, *Thes.*, t. I, p. CCLXXV, 3, et elle a échappé à l'attention de M. Sillig.

**ΔΙΟΔΟΤΟΣ ΒΟΗΘΟΥ ΕΠΟΙ**, mais qui pourrait se rétablir par **ΕΠΟΙΕΙ**, puisque nous avons à l'appui de cette restitution un exemple fourni par le même artiste dans l'inscription qu'il avait gravée sur la base d'une statue d'Hercule, exécutee en commun par lui et par son frère Mênodotos, et que j'ai déjà citée plus haut [1].

Encore moins ai-je pu comprendre dans le nombre des statuaires de l'époque romaine qui se servaient de l'aoriste *ἐποίησεν* Solon, fils de Didyme, considéré pourtant comme statuaire par Winckelmann [2] et par Bracci [3], d'après une inscription qui peut n'avoir pas été bien lue ni surtout bien interprétée, attendu qu'elle semble plutôt se rapporter à la personne qui fit ériger un monument sépulcral, d'après les expressions **ΜΝΕΙΑΣ ΧΑΡΙΝ**, qui constituent une formule funéraire connue par une foule d'épitaphes antiques. L'équivoque qui résulte, en ce cas surtout, de l'emploi du verbe *ἐποίησεν* [4], a été, avec raison, signalée par M. Letronne, mais d'une manière que je me permettrai de trouver encore trop absolue. Ainsi, après avoir observé que, lorsque ce verbe accompagne les mots *autel, colonne, monument,* il se met toujours à l'aoriste, ne signifiant, en pareil cas, que *faciendum* ou *collocandum curavit*, il appuie cette observation sur des monuments dont on peut contester l'interprétation qu'il en donne. D'abord, il n'est pas exact de dire que, dans le cas en question, le verbe soit toujours à l'aoriste;

[1] Voy. p. 87.

[2] Winckelmann's *Geschicht der Kunst*, VIII, 3, § 4, *Werke*, Th. V, Anmerk. 988, p. 589. Winckelmann avait tiré cette inscription des papiers de Fulv. Ursinus, déposés dans la bibliothèque du Vatican.

[3] *Memorie de' Incisori*, t. II, p. 273.

[4] Je puis citer pour exemple de cette équivoque l'inscription bilingue publiée en dernier lieu par M. Boeckh, n° 963, où il s'agit d'un buste érigé en l'honneur d'un Q. Calpurnius Eutychus par Philetus, fermier du vingtième de la liberté, PUBLICUS VICESIMÆ LIBERTATIS. Les verbes ΕΠΟΙΗΣΕΝ et FECIT désignent certainement l'auteur du monument et non pas le statuaire.

car il existe plusieurs inscriptions, celle-ci entre autres, publiée par M. Osann[1] : *Ἐποίει τὴν στήλην σὺν τῇ προτομῇ μνήμης χάριν Σίρην Ἴωνος*, où, de l'avis de cet habile philologue, on ne peut décider si le mot ΕΠΟΙΕΙ doit s'entendre de celui qui a élevé le monument ou de celui qui l'a exécuté; et cette autre qui se trouve dans le cortile du palais Rondanini, à Rome, et qui a été publiée par Marini[2] : ΜΑ. ΚΛΩ. ΕΠΑΦΡΟΔΙΤΟ... ΕΠΟΙΕΙ ΑΥΤΩ ΚΑΙ ΤΗ Ϲ... ΒΙΩ; une troisième, qui vient du colombaire des Affranchis de Livie, et que j'ai copiée moi-même récemment au musée du Capitole:

ΘΕΟΙϹ ΚΑΤΑΧ
ΘϢΝΙΟΙϹ
ΔΙϢΝΥϹΙϹ
ΔΙϢΝΥ. Τ. Α. Τ. Ι
ΑΔΕΛΦϢ ЄΠΟΕΙ
ЄΖΗϹЄ·ЄΤΗ·ΙΗ.

et celle-ci, enfin, qui appartient à l'ancienne *Pelagonia*, ou Tripolis de Thessalie, et qui a été publié par M. le colonel Leake[3] :

*Ζωσοῦς Ἡρακλίᾳ τῇ θυγατρὶ,*
*Μνήμης χάριν, ἐτῶν κζ', καὶ αὐτὴ*
*Ζῶσα ἐποίει*

toutes inscriptions où le verbe est, comme on le voit, à l'imparfait; et si, à ces inscriptions d'époque romaine, j'ajoute celle du monument de Ménécratès, dernièrement découvert à Corfou[4], lequel porte tous les caractères paléographiques de

[1] *Sylloge, etc.*, p. 443, n° CXXXVI; cf. *Kunstblatt*, 1832, n° 77, p. 306.

[2] *Fratr. Arval*, t. I, p. 237. Elle a été reproduite par M. Welcker, *Sylloge, etc.*, n° 68, p. 100.

[3] Leake's *Travels in northern Greece*, t. III, p. 320.

[4] Je ne connais cette inscription que par une dissertation qu'elle a fournie au professeur Orioli, et qui a paru, en italien,

la plus haute antiquité grecque, inscription où il est parlé du monument, ΣΑΜΑ, que le peuple faisait à ce citoyen: ΤΟΔΑΤΤΟΙΔΑΜΟΣΕΠΟΙΕΙ, τόδ' αὐτῷ Δᾶμος ἐποίει, on verra que l'usage de l'imparfait, qui se retrouve en pareil cas aux deux extrémités, pour ainsi dire, de l'antiquité grecque, a bien pu régner dans tout son cours. Ensuite, il n'est rien moins qu'avéré que les exemples dont s'autorise M. Letronne aient la valeur qu'il leur attribue. Le premier de ces exemples concerne le C. Valérius Hermaïskus, désigné, sur une inscription bilingue, grecque et latine, comme auteur du Sérapion ou temple de Sérapis, qui existait à Præneste [1], par le mot ΕΠΟΙΗΣΕΝ et par le mot FECIT, qui se lisent dans les deux textes. Le savant académicien dit qu'il faut se garder de le prendre pour un sculpteur, et je l'admets sans peine, puisqu'il s'agit d'un temple; mais qui empêcherait de le prendre pour l'architecte du monument, qu'il aurait dédié lui-même après l'avoir construit? L'abbé Barthélemy, qui a commenté cette double inscription [2], n'y a vu aucune difficulté; et il a été plus loin, trop loin même, à mon avis, en regardant le personnage en question comme l'auteur de la mosaïque de Palestrine. Mais il y a du moins, en faveur de l'opinion qui voit ici un artiste et non pas

daos un journal de la capitale des îles Ioniennes, *Gazetta di Corfu*, 12 octobre 1843, e sgg. Entre autres particularités paléographiques qu'offre cette inscription, j'ai remarqué la forme B de l'epsilon, pareille à celle qui se voit sur le vase Dodwell, trouvé à Corinthe, et qui devient surtout curieuse à raison des relations de métropole à colonie qui existaient entre Corinthe et Corcyre. (Voyez, sur cette inscription, l'article savant du R. P. G. B. Secchi, dans le *Saggiatore romano*, ann. I, fasc. 3, p. 97 à 107.) Depuis que ceci a été écrit, M. Letronne a lu à l'Académie des belles-lettres une Note où il s'attache à prouver que l'inscription doot il s'agit n'a pas la haute antiquité qu'on lui attribue. J'attendrai, pour examiner cette opinion du savant académicien, qu'elle ait été rendue publique, et je m'abstiendrai, par cette raison, d'indiquer ici les motifs que je pourrais avoir pour être d'un avis contraire.

[1] *Apud* Sueres., *Antiq. Prænest.*, l. I, c. xvi, p. 51; Muratori, *Thes.*, t. I, p. cccxxxiii; Doni, *Inscript.*, p. 65, n° 10.

[2] *Mém. de l'Ac.*, t. XXX, p. 512-514

le simple auteur du monument, ou plutôt l'un et l'autre dans la même personne, une grave présomption dans cette circonstance que ce C. Valérius Hermaïskus était un Grec, un affranchi de la famille Valéria, et que c'était le cas où se trouvaient tous les artistes, sculpteurs, peintres, architectes, dont les Romains employaient les talents dès la fin de la république et durant tout le cours de l'empire. Le second exemple est celui de Titius Gemellus, qui s'est désigné en une qualité qui reste indécise par l'inscription suivante, gravée sur un buste de notre musée du Louvre[1] : ΤΙΤΙΟϹ ΓΕΜΕΛΛΟϹ ΕΑΥΤΩ ΤΗΝ ΠΡΟΤΟΜΗΝ ΜΝΗΜΗϹ ΧΑΡΙΝ ΕΠΟΙΗϹΕΝ ΕΠΙ ΤΩ ΑΥΤΟΝ ΕΝΘΑΔΕ ΚΗΔΕΥΘΗΝΑΙ. M. Letronne dit aussi qu'il faut bien se garder de prendre ce personnage pour un sculpteur, et je ne nie pas qu'il n'y ait quelque apparence de raison dans cette manière de voir[2]. Toutefois, le contraire ne serait pas non plus sans vraisemblance, d'après la connaissance que nous avons acquise d'un sculpteur romain de ce même nom de Titius, qui s'est désigné comme auteur d'une statue publiée dans le recueil de Boissard[3] : TITIVS FECIT, et qui a été cité en qualité d'artiste romain par Winckelmann[4]. Ce rapprochement avait été déjà fait par M. Osann[5], et ce savant, philologue habile aussi bien qu'antiquaire versé dans l'histoire de l'art, n'avait pas fait

[1] M. de Clarac, *Inscriptions*, pl. LXII, n° 500 A. L'inscription a été publiée par M. Osann, *Sylloge, etc.*, p. 404, n° v. Le monument venait du cabinet de l'abbé de Persan, où il est décrit, p. 11.

[2] M. Welcker, qui rapporte cette inscription, ne s'explique pas sur la manière dont il interprète ici le mot *ἐποίησεν*, soit qu'il l'applique à l'auteur du monument ou au sculpteur; voy. son *Sylloge, etc.*, p. 46. Cependant, d'après la mention qu'il en fait, je serais plutôt disposé à admettre, de la part du savant philologue, la première des deux suppositions.

[3] *Antiq. roman.*, part. III, tab. 132. C'est sur l'autorité de ce marbre antique que M. Sillig a admis ce sculpteur romain Titius dans son *Catal. vet Artif.*, *h. v.*, p. 454.

[4] *Stor. dell. Art.*, l. VIII, c. 4, § 6.

[5] *Kunstblatt*, 1832, n° 74, p. 294.

difficulté d'admettre en qualité de sculpteur notre Titius Gemellus, d'après l'inscription grecque que j'ai rapportée plus haut et qu'il avait lui-même publiée. M. Letronne, qui exprime un avis différent, connaissait-il le travail de M. Osann? et, dans ce cas, devait-il se borner à dire qu'il fallait se garder de prendre Titius Gemellus pour un sculpteur, sans en donner du moins une raison, sans discuter, sans citer même l'opinion de M. Osann? Car, enfin, il n'est pas impossible qu'un sculpteur ait exécuté lui-même le buste destiné pour l'ornement de sa tombe; et, loin que cette supposition ait rien d'invraisemblable, elle est au contraire très-plausible; et je pourrais citer plus d'un exemple qui la justifie, celui-ci, entre autres, du statuaire Zénon d'Aphrodisias, qui sculpta lui-même, pour lui et pour son fils, mort avant lui, les deux Hermès qui devaient être placés sur leur tombe commune, l'un desquels nous est parvenu[1]:

ΤΥΜΒΟΝ ΚΑΙ ΣΤΗΛΗΝ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ ΑΥΤΟΣ ΕΓΛΥΨΑ.

On peut voir, du reste, combien la théorie sur les divers emplois du verbe ποιεῖν à l'imparfait et à l'aoriste est sujette à restrictions, et conséquemment incertaine dans ses résultats, précisément parce qu'elle se produit sous des formes trop exclusives, trop absolues; en voici la preuve. M. Letronne cite deux inscriptions[2] où se lit le mot ΕΠΟΙΕΙ, avec la circonstance qu'on érigeait un monument à deux personnes, de leur vivant, ΖΩΣΑΙΣ; ici, ajoute-t-il, l'imparfait, temps de relation, était nécessaire; mais si l'on opposait à cette assertion l'observation qu'il existe une foule d'inscriptions où le verbe ποιεῖν est à l'aoriste, temps indéfini, avec la circonstance de personnes

[1] Visconti, *Mus. Jenkins*, cl. IV, n° 18, p. 36, et *Oper. var.*, t. I, p. 93.

[2] P. 34, n. 1.

vivantes, que trouverait-il à répondre ? Ces exemples sont partout, et je me contenterai d'en citer quelques-uns, tous pris dans le recueil de M. Boeckh[1], et tous certainement connus du savant académicien : dès lors, que devient sa théorie ? Il en est de même des distinctions qu'il établit entre le mot *ποιεῖν*, quand il s'agit de l'œuvre du potier, et le mot *γράφειν*, désignant celle du peintre sur les vases peints. On y trouve toujours, dit le savant académicien, même sur ceux d'époque récente, l'aoriste ΕΠΟΙΕΣΕ, en même temps que l'imparfait ΕΓΡΑΦΕ. J'ai déjà réfuté plus haut cette assertion hasardée de la présence habituelle de cet imparfait sur les vases de fabrique récente, puisqu'on n'en connaît jusqu'ici que cinq, trois desquels seulement ont été cités dans le mémoire de M. Letronne. Mais sur quelle règle grammaticale, sur quelle considération logique fonde-t-on cette distinction dans l'emploi du verbe *ποεῖν*, à l'aoriste, et du verbe *γράφειν*, à l'imparfait, sur des monuments contemporains sortis de la même fabrique et quelquefois de la même main ? A mon avis, ce n'est là qu'une subtilité qui ne peut constituer une théorie. Il en est de même de cette autre distinction que le savant critique se flatte de trouver justifiée par l'inscription placée au bas d'une statue, que des marchands de Délos érigèrent (ΑΝΕΘΗΚΑΝ), que le sculpteur Agasias d'Éphèse faisait (ΕΠΟΙΕΙ), et qu'un autre sculpteur, Aristandros de Paros répara (ΕΠΕΣΚΕΥΑΣΕΝ). Que conclure, en effet, de la présence de cet imparfait entre deux aoristes que l'on regarde comme quelque chose de si extraordinaire ? Est-ce que le travail de réparer une statue n'est pas

[1] *Corp. Inscr. gr.*; n° 1979 : Ζῶσα κατεσκεύασε ; n° 2981 : *Ζῶσα ἐποίησε*; n° 3998 : Ζῶν κατεσκεύασε; n° 3104. Ζῶν κατεσκεύασε ἑαυτῷ ; cf. n°s 3108, 1113 ; n° 3294 : Ζῶν ἑαυτῷ ἐπόησεν ; n° 3292 : Ζῶν καὶ Φρονῶν κατεσκεύασεν ; cf. 3377 ; Add. Auct. *Epitymb.* n° 320 : Ζῶν Μάξιμος αὐτὸς ἑαυτῷ θῆκεν ; cf. Welcker, *Sylloge*, etc. p. 46.

aussi une œuvre de sculpture, aussi bien que celui de la faire? et, conséquemment, est-ce que ce travail pareil n'aurait pas dû être exprimé sous une forme identique, s'il y eût eu à cet égard une règle fixe, au lieu d'un usage dont on ne peut rendre compte que par une volonté individuelle, et non par les lois générales du langage? Est-ce que si l'usage de l'imparfait, temps de relation, était nécessaire, ainsi qu'on le dit positivement, des contemporains, comme ceux qui élèvent une statue et celui qui la fait, auraient pu logiquement exprimer leur part dans l'exécution de ce monument, les uns en se servant de l'aoriste, les autres en employant de l'imparfait? Mais que répondra le savant critique, si on lui rappelle qu'il existe des inscriptions d'une haute époque de l'art, antérieure au siècle d'Alexandre, où la même personne se désigne comme l'auteur d'un objet d'art, en même temps que comme auteur de l'offrande, et se sert à la fois de l'imparfait et de l'aoriste? Il s'en trouve un exemple bien remarquable dans la célèbre inscription attique qui contient le catalogue des objets sacrés déposés dans l'Hécatompédon[1]; on y lit à la ligne 42 : *Παλλάδιον ἐλεφάντινον περίχρυσον καὶ ἡ ἀσπὶς ἐπίχρυσος, ὁ Ἀρχίας ἐμ Πειραιεῖ ποιῶν ἀνέθηκε*. Il s'agit, comme on le voit, d'une petite statue de Minerve en ivoire ornée de dorure, dont le bouclier était doré, laquelle avait été dédiée par Archias du Pirée, l'artiste même qui l'avait sculptée. Il est évident qu'il n'y a pas ici entre *ποιῶν*, à l'imparfait, et *ἀνέθηκε*, à l'aoriste, la relation de temps exigée par la grammaire, et qu'au lieu de *ποιῶν*, il aurait fallu *ποιήσας*[2]. M. Boeckh observe que c'est

[1] Boeckh, *Corp. Inscrip. gr.*, n° 150, l. 42, t. I, p. 237; cf. Welcker, *Kunstblatt*, 1827, n° 83, p. 329.

[2] Comme on en a un exemple par cette inscription attique, *apud* Boeckh., *Corp. Inscr. gr.*, n° 180; Φιλόξενος... ἀνέθηκε... ποιήσαντος τοῦ πατρὸς Ἀγαθοκλέους.

par modestie que l'artiste a dérogé à la grammaire en s'exprimant ainsi; mais Pline, qu'il cite à l'appui de son observation, ne fait commencer l'exemple de cette modestie qu'au siècle d'Apelle, et l'auteur du mémoire, qui prend aussi, comme nous le verrons tout à l'heure, cette opinion de Pline pour principale base de sa théorie, ne fait pas remonter plus haut ce trait de modestie des artistes grecs, puisqu'il pense que Pline s'est trompé en l'appliquant à Polyclète plutôt qu'à quelque contemporain d'Apelle. Cependant, l'inscription attique qui nous a conservé cette mention du travail et de l'offrande d'Archias est de la xcv<sup>e</sup> olympiade, c'est-à-dire antérieure d'environ trois quarts de siècle à Apelle. Nous avons donc ici tout à la fois un trait d'une irrégularité grammaticale qui ne peut s'expliquer que par un de ces caprices de l'usage dont on ne saurait logiquement rendre compte, et un nouvel exemple de l'imparfait *ποιῶν*, pour une époque où l'on ne l'admet pas; ce qui est doublement contraire à l'opinion du savant académicien.

On vient de voir combien cette théorie, envisagée dans tous ses éléments, est incertaine et sujette à des exceptions qui ne permettent de l'admettre ni en principe ni en fait. On achèvera de l'apprécier par ses résultats, c'est-à-dire par les exemples que l'on cite des applications utiles que peut avoir cette théorie de l'emploi des deux temps. Ces exemples sont au nombre de trois, et le premier est tiré des belles médailles de Cydonie de Crète, qui portent l'inscription : **ΝΕΥΑΝΤΟΣ ΕΠΟΕΙ**. Après avoir observé, en premier lieu, que pour quelques personnes qui avaient peine à admettre que les villes grecques permissent à un simple graveur de mettre son nom sur leurs monnaies (scrupule qui, pour le remarquer en passant, ne se fonde sur aucun témoignage classique, et se trouve aujourd'hui réfuté par les monuments); que, pour ces personnes, dit-il, le mot **ΕΠΟΕΙ** pouvait

signifier fit faire, et était synonyme d'ANEΘHKE, qu'on lit sur les médailles des villes de l'Asie Mineure (ce qui n'est pas exact)[1], M. Letronne adhère pourtant à l'opinion des antiquaires qui avaient unanimement, à commencer par Eckhel[2], reconnu un nom d'artiste dans celui de Neuantos[3], gravé sur quelques rares monnaies de Cydonie de Crète. Le principal motif qui le détermine à cet assentiment, c'est cet emploi de l'imparfait EΠOEI, qui se trouve d'accord avec sa théorie. A quoi je me bornerai à répondre que, sans le secours de cette théorie, on était parfaitement autorisé à traduire l'inscription NEΥANTOΣ EΠOEI par *Neuantos faisait*, et à voir dans la médaille qui portait cette inscription l'œuvre du gravèur Neuantos. Mais M. Letronne observe encore, à l'appui de son opinion, que la médaille doit être postérieure à Alexandre, puisque, suivant lui, les artistes n'employèrent l'imparfait ἐποίει qu'après Alexandre; et c'est là, dit-il, un point dont les numismatistes conviendront sans nulle peine. Or, je ne crains pas de dire que c'est là tout au contraire un point où la nouvelle théorie se trouve en défaut; il n'est pas de numismatiste, c'est-à-dire d'homme versé dans la pratique des médailles, habitué à les manier, et devenu ainsi capable d'en apprécier, par tous les

[1] Voy. sur le véritable sens de l'inscription ANEΘHKE, mal interprétée par M. Letronne, les judicieuses observations d'Eckhel, *D. N.*, t. IV, p. 373-374.

[2] Eckhel, *D. N.*, t. II, p. 309. M. Letronne dit que presque tous les antiquaires ont été de l'avis d'Eckhel. Je voudrais bien qu'on en citât un seul qui eût exprimé, par écrit bien entendu, et de manière à pouvoir soutenir sur ce point une discussion publique, qui eût, dis-je, exprimé une opinion différente. J'en connais bien un, que je ne nomme pas, parce qu'il n'a rien écrit sur ce sujet, et je ne m'arrête pas à ce dissentiment unique, parce que je ne tiens compte que des opinions écrites et non pas des conversations familières.

[3] Sillig, *Catal. vet. Artific.*, p. 293, v. *Neuantus*. Cf. Osann, *Griechische Münzstempelschneider*, dans le *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft*, 1834, n° 38, p. 305; Hirt, *über die Griechische Bildkunst*, § VI", dans *l'Amalthea* de Boettiger, t. II, p. 20.

caractères de la fabrique, l'âge, le style, la provenance, il n'est pas, dis-je, un seul numismatiste qui ne juge que les médailles de Cydonie portant l'inscription ΝΕΥΑΝΤΟΣ ΕΠΟΕΙ sont d'une époque antérieure à Alexandre; et, comme on a parlé au nom de tous les numismatistes, sans l'être soi-même, je puis bien, moi qui ai employé trente années de ma vie à le devenir, défier M. Letronne d'en citer un seul qui soit de son avis. La même observation s'applique encore, ajoute-t-il en note, à deux belles et rares médailles de Clazomènes, que possède M. le duc de Luynes, et qui portent l'inscription ΘΕΟΔΟΤΟΣ ΕΠΟΕΙ; et je réponds de même que, pour tous les numismatistes, les deux médailles en question de Clazomènes sont du même temps et de la même fabrique que les beaux tétradrachmes des rois de Carie, si même elles ne sont d'une époque un peu plus ancienne[1], conséquemment bien antérieure à Alexandre. L'erreur commise dans l'appréciation de ces monuments numismatiques est donc évidente, et le vice de la théorie en devient plus sensible par l'application même qu'on a jugée propre à la confirmer.

Le second exemple d'une application utile à sa théorie qu'allègue ensuite M. Letronne, est celui qui se tire de la presence de l'imparfait ΕΓΡΑΦΕ sur des vases peints d'époque récente; mais j'ai déjà réduit à sa juste valeur cet argument, en montrant que l'imparfait ἔγραφε se trouvait, concurremment avec l'aoriste ἔγραψε, sur des vases de la même fabrique et du même fabricant, demeurés inconnus à l'auteur du mémoire. Reste le troisième exemple fourni par le Torse du Bel-

[1] Publiées dans les Nouv. Ann. de l'Institut Archéolog., pl. xxxv, 25-26. L'opinion de M. le duc de Luynes est que ces médailles de Clazomènes sont de l'époque d'Alexandre, tyran de Phères; ce qui s'éloigne très peu de mon appréciation.

védère[1], dont l'auteur, Apollonius, fils de Nestor, Athénien, s'est servi de l'imparfait ΕΠΟΙΕΙ, en même temps que d'une forme d'oméga, dans le nom ΑΠΟΛΛΩΝΙΟϹ, qui accuse une époque voisine des derniers temps de la république. Mais cet exemple ne prouve ni plus ni moins que la plupart des autres inscriptions d'artistes qui vécurent vers la fin de l'époque grecque ou dans le cours de la période romaine, et dont les inscriptions, avec ΕΠΟΙΕΙ, offrent, dans la forme des lettres, les caractères paléographiques de l'âge auquel elles appartiennent. Notre auteur se trouve ramené, par cet exemple de l'inscription du Torse, à notre statue du musée du Louvre, qui lui présente un troisième (il devait dire au moins un quatrième) exemple des applications de sa théorie, et qu'il comprend, avec la Vénus de Milo, celle de Médicis, l'Apollon du Belvédère, la Diane de Versailles, le Gladiateur Borghèse, le Ganymède du musée Chiaramonti, dans la période de la renaissance de l'art antique, signalée par Pline vers la CLV<sup>e</sup> olympiade. Mais devant cet assemblage si incohérent de statues d'un âge et d'un caractère si différents, auxquelles on assimile pourtant notre statue de bronze, dont le style leur ressemble si peu, je m'arrête étonné de ce que je lis et embarrassé de tout ce que j'aurais à dire. Heureusement, tant de questions qui se pressent en si peu de lignes sont étrangères à mon sujet; je puis les réserver, s'il y a lieu, pour une autre discussion, et arrivé, en même temps que le savant académicien, au terme de son travail, je puis passer à la conclusion du mien.

On a vu que la théorie de l'emploi des deux temps du verbe *ποιεῖν* ne repose sur aucune règle de grammaire, et qu'il s'en

[1] *Mus. P. Clem.*, t. II, tav. X, p. 19; voy. encore Visconti, *Oper. var.*, t. IV, p. 147, n. 1, et p. 332.

faut de beaucoup qu'elle se trouve d'accord avec l'usage, tel qu'il résulte des monuments que nous possédons. Sur quelle base donc, ou, du moins, sur quel témoignage se fonde cette théorie, dont on s'est flatté de faire de si utiles applications pour l'histoire de l'art? Ce témoignage est celui de Pline, qui, dans la préface de son livre[1], attribue à Apelle et à Polyclète, qu'il nomme dans cet ordre, la modestie d'avoir inscrit sur leurs ouvrages leur nom à l'imparfait : « Apelles faciebat, aut « Polycletus, » et qui ajoute qu'il n'a recueilli que trois exemples, qu'il fera connaître en leurs lieux, d'inscriptions pareilles avec l'aoriste : « Tria non amplius, ut opinor, absolute quæ « traduntur inscripta, ille fecit, quæ suis locis reddam. » Mais ce témoignage a-t-il toute la valeur qu'on lui attribue, et ne porte-t-il pas en lui-même des preuves du peu de confiance qu'il mérite? Déjà le savant auteur a remarqué lui-même que ce n'était pas le nom de Polyclète, antérieur de près d'un siècle[2] à Apelle, qu'on devait s'attendre à rencontrer après le nom d'Apelle, mais bien plutôt celui d'un contemporain d'Apelle, tel que Praxitèle; et, pour excuser cette faute de son auteur, il ajoute : « Pline a fait des erreurs plus graves que celle-là; » ce qui peut être vrai, mais ce qui n'est peut-être pas le meilleur moyen de justifier Pline, et surtout de concilier à son témoignage l'autorité dont on a besoin. Quant à moi, je me permettrai de comprendre parmi ces erreurs graves qu'on a pu reprocher à Pline, cette assertion qu'il n'existait, à sa connaissance, que trois exemples d'inscriptions d'artistes avec le verbe à l'aoriste; allégation si extraordinaire, si contraire à tous les faits que nous possédons, et, à plus forte raison, à

[1] Plin., *Hist. nat. Præfat.*, § 26, p. 13, ed. Sillig.

[2] Polyclète fleurit avant la LXXXVII° olympiade (430 av. J. C.), et l'époque brillante d'Apelle dut être de la CX° à la CXII° olympiade, de l'an 340 à l'an 328 avant J. C.

tous ceux qui existaient du temps de Pline, qu'elle n'a pas médiocrement embarrassé les commentateurs qui ont travaillé sur son texte et les antiquaires qui s'en sont servis[1]. M. Letronne a essayé, après beaucoup d'autres, de donner une explication de ce passage de Pline, en supposant que ces trois exemples se rapportent aux temps postérieurs à Apelle; mais cela ne remédierait à rien, car il résulte de la liste même donnée, par le savant académicien, des inscriptions d'artistes grecs avec ΕΠΟΙΗΣΕΝ, qu'il nous en est parvenu au moins six d'une époque plus récente qu'Apelle et antérieure à Pline. J'ai montré que nous en possédions encore un bien plus grand nombre qui sont dans ce cas; et certainement il y en eut bien davantage que devait connaître Pline, qui avait tant de monuments sous les yeux et tant de livres où il en était parlé, monuments et livres aujourd'hui perdus pour nous. Or, de-

[1] Les Académiciens d'Herculanum avaient été frappés de l'impossibilité de soutenir cette assertion de Pline, en présence de tant de monuments rapportés par Pausanias et par Pline lui-même, sans compter ceux qui nous restent et dont ils citaient quelques-uns, et ils s'étaient contentés de remarquer que Pline s'était exprimé d'une manière trop hasardée, *con troppa confidenza*, *Pittur.*, *etc.*, t. I, p. 2, n. 9. Cette remarque, certainement très-fondée, leur avait attiré de la part de Rezzonico, *Disquisition. Plinian.*, p. 275-277, une réfutation certainement injuste; et il paraît que M. Letronne pense sur ce point comme Rezzonico, qu'il ne cite pourtant pas; car il est d'avis, p. 33, n. 6, que le petit nombre d'exceptions qu'il admet, six seulement, justifient l'assertion de Pline, qui n'en connaissait que trois, assertion, dit-il, qu'on avait crue inexacte, et il cite en note les Académiciens d'Herculanum. Mais il est constant que l'assertion de Pline ne peut pas se soutenir, je le répète, dans la forme absolue où elle est produite; et c'est ce que les Académiciens d'Herculanum, obligés de se défendre contre les critiques de Rezzonico, ont démontré dans un autre volume de leur recueil, *Bronzi*, t. I, p. 158-159, n. 5, en citant plusieurs exemples fournis par l'antiquité elle-même ou recueillis sur les monuments, de l'emploi de l'aoriste à une époque postérieure à Apelle. M. Letronne ne semble pas avoir connu cette défense des antiquaires de Naples, comme il se trompe en croyant que les six exemples qu'il avoue justifient l'assertion de Pline, qui n'en connaissait que trois, et cela sans tenir compte de tous ceux qui existaient du temps de Pline, et qui n'existent plus pour nous.

vant cette masse d'inscriptions où se rencontre l'aoriste, que devient l'assertion de Pline, qu'il n'y en avait pas plus de trois, « tria non amplius? » L'explication donnée par Hardouin [1], que Pline avait en vue les trois tableaux à l'encaustique sur lesquels Nicias et Lysippe avaient écrit leur nom avec le verbe à l'aoriste, ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ, est certainement plus plausible, et c'est peut-être la seule vraie, la seule qui, du moins, dans l'état de nos connaissances sur l'histoire de l'art des anciens, sauve une grande erreur à Pline. Quoi qu'il en soit, on voit que ce témoignage de Pline est sujet à de si graves difficultés, qu'il ne saurait servir de base tant soit peu solide à une théorie quelconque, ni pour apprécier la modestie des grands artistes de la Grèce, ni pour déterminer l'âge des productions de l'art qui nous restent avec un signe si équivoque. C'est pourtant sur un pareil texte que s'appuie l'auteur du mémoire, avec une confiance que je ne saurais partager, ni pour le fait en lui-même, ni pour les conséquences qu'il en déduit. Ainsi, je ne crois pas du tout que l'exemple de modestie donné d'abord par Polyclète, et resté sans imitateur, soit devenu, lorsqu'Apelle l'eut adopté à son tour, une mode générale : c'est ce qu'assure le savant académicien, et ce que démentent tous les faits que nous connaissons, sans compter tous ceux que nous avons perdus. Je ne crois pas davantage qu'il n'y eût, à partir de l'époque d'Apelle, qu'un petit nombre d'artistes qui fussent d'un amour-propre assez intrépide pour continuer à se servir de l'aoriste; c'est ce que dit encore, en propres termes, M. Letronne, et j'avoue que je ne puis voir cette intrépidité de l'amour-propre dans cet emploi de l'aoriste. Le savant académicien était si pénétré de l'importance à la fois morale

[1] Harduin. *ad* Plin., *Præfat.*, t. I, p. 11*, n. 1, ed. in-4°; cf. *ad* Plin. xxxv, § 10: *Nicias scripsit se inussisse*, et § 39. *Lysippus.. .. picturæ suæ inscripsit :* ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ.

et grammaticale qu'il attribuait à cet emploi de l'aoriste, qu'il avait écrit, dans la première rédaction de son mémoire, la phrase que voici[1] : « Par exemple, Protogène, dont l'orgueil et l'arrogance étaient célèbres, se gardait bien d'employer l'imparfait. » A la vérité, le nom de Protogène, mis ici par inadvertance, au lieu de celui de Parrhasius, a disparu du mémoire de M. Letronne; mais cette correction tardive n'a remédié qu'en partie à l'inconvénient de l'exemple qu'il avait cité; car, si le trait d'orgueil et d'arrogance qu'on a voulu trouver dans l'emploi de l'aoriste, après qu'Apelle eut donné un exemple de modestie par l'emploi de l'imparfait, si ce trait eût été propre à Protogène, il venait à l'appui de la théorie, au lieu qu'en s'appliquant à Parrhasius, qui florissait dans la génération antérieure à Apelle, et qui, en se servant de l'aoriste, ne faisait que suivre l'usage général de son temps, l'observation de ne pas employer l'imparfait porte tout à fait à faux, et conséquemment aussi le reproche d'orgueil et d'arrogance fait par l'antiquité au caractère de Parrhasius.

J'ai examiné avec tout le soin possible tous les éléments de la théorie proposée par le savant académicien, et je crois avoir suffisamment montré qu'elle ne reposait sur aucune base solide, et qu'elle était sujette à trop d'exceptions pour qu'il fût possible d'en faire, ainsi que son auteur s'en était flatté, des applications utiles dans l'histoire de l'art. Ce qui résulte de cette discussion, c'est que, dans les anciens temps, on se servait plus généralement de l'aoriste, et que, dans des temps plus récents, on employait aussi communément l'imparfait, sans qu'on puisse être fondé à voir, dans ces habitudes de l'art, un sentiment d'orgueil ou un calcul de modestie, et sans qu'on puisse, avec plus de certitude, attribuer à l'influence de

[1] *Explication, etc.*, 1re édit., p. 25, n. 3, et 2e édit., p. 31, n. 3.

l'exemple d'Apelle la faveur qu'obtint la nouvelle formule, concurremment avec l'ancienne, à partir du siècle d'Alexandre. Le caprice eut certainement plus de part dans ce changement que la raison, la logique ou la modestie; et ce serait sans aucun profit pour la vérité historique, qu'on attacherait à des fantaisies individuelles une importance qu'elles ne comportent pas. Ce n'est donc pas d'après la présence de l'aoriste ou celle de l'imparfait, dans l'inscription d'un monument, qu'on pourra juger de l'âge de ce monument; ce sera, comme par le passé, d'après les caractères paléographiques de cette inscription, d'après les conditions de style et de travail de l'objet d'art auquel elle se rapporte; et la théorie qu'on a cru pouvoir proposer ne sera d'aucune ressource dans cette double appréciation : je dirai plus, elle ne pourrait qu'égarer, si on la prenait pour guide dans cette recherche difficile, ainsi que le prouve l'application qu'on en a faite aux médailles de Cydonie et de Clazomènes. L'illustre Visconti avait donc eu raison de dire, à propos de l'inscription du Torse, qu'il ne fallait pas trop subtiliser sur cet emploi de l'imparfait au lieu de l'aoriste; et l'on peut voir, en effet, qu'en essayant de nous donner des subtilités pour des règles, on a laissé les choses précisément au même point où elles étaient.

§ III. Examen de l'attribution faite à Apollon de la statue du musée du Louvre.

La question de savoir si cette statue représente Apollon et si elle est de style ancien original ou d'imitation, touche à tant de points de l'histoire de l'art, que, s'il s'agissait de la traiter ici avec tous les développements qu'elle comporte, il faudrait me livrer à un travail beaucoup plus considérable que je n'ai en ce moment la volonté et le loisir de le faire. Je dirai

seulement que cette question mérite d'être l'objet d'un examen spécial et approfondi, dont j'ai annoncé depuis longtemps que j'avais l'intention de m'occuper. C'était, dans une seconde lettre à Ott. Müller, à qui j'avais adressé la première, que je me proposais d'exposer le résultat de mes recherches au sujet des figures d'Apollon en général, sous tous les rapports qui peuvent concerner le type de ce dieu, ses formes caractéristiques, ses attributs particuliers, ses nombreuses images, sous tant de titres divers; et la conclusion de ce travail, où j'aurai occasion de signaler, dans tous les musées de l'Europe, un assez grand nombre de statues antiques faussement prises pour Apollon, ou restaurées à tort en Apollon, devait être que la figure d'éphèbe de notre musée du Louvre ne pouvait se reconnaître pour un Apollon. Je puis dire aussi que j'avais communiqué mes idées sur ce sujet à Ott. Müller lui-même, avant de l'en rendre le confident public; et qu'ainsi les principaux points de mon travail sont depuis longtemps arrêtés dans mon esprit, d'après les matériaux mêmes qui se trouvent rassemblés sous ma main. Si la discussion nouvelle élevée par le savant académicien eût produit quelque argument nouveau à l'appui de son opinion, publiée en 1834, j'aurais pu et j'aurais dû, sans nul doute, modifier la mienne, en raison de ces éléments nouveaux apportés dans cette discussion. Mais il n'en a rien été, et l'auteur du mémoire sur l'inscription trouvée dans la statue n'a fait qu'extraire sa Lettre sur la statue votive d'Apollon en bronze [1], sans y ajouter aucun trait, aucune considération propre à l'appuyer, apparemment parce que, fort de l'assentiment qu'il se flattait d'avoir obtenu, comme il l'assure lui-même [2], il jugeait inutile de justifier une opinion procla-

[1] Publiée dans les *Annal. dell. Instit Archeol*, t. VI, p. 198-236.

[2] *Explication, etc.*, p. 12.

mée par lui-même victorieuse de toute contradiction. La question reste donc posée pour moi dans les mêmes termes où elle l'était d'après la première dissertation de M. Letronne, qui ne m'avait pas convaincu, et d'après les éléments de mon propre travail, qui avaient produit en moi une conviction contraire. Mais, en attendant que je publie ce travail, qui ne peut plus être dédié qu'à la mémoire du grand antiquaire, dont la mort prématurée a privé la science d'un de ses principaux soutiens et m'a privé moi-même d'un ami, je vais examiner brièvement quels sont les arguments à l'aide desquels le savant académicien a cru pouvoir établir d'une manière si péremptoire, à ce qu'il présume, premièrement, que la statue en question représente Apollon; deuxièmement, que cette statue est d'un style archaïque d'imitation. Je m'attacherai uniquement, comme je l'ai fait dans les deux premières sections de ce mémoire, à la discussion de l'auteur, sans entrer dans le fond même de la question, que je réserve pour le travail spécial dont j'ai parlé.

L'opinion que la statue qui nous occupe ne pouvait représenter un adolescent quelconque fut démontrée inconciliable (c'est ainsi que s'exprime l'auteur du mémoire) avec une inscription grecque incrustée en lettres d'argent sur le pied gauche. Or, cette inscription se compose, comme tout le monde le sait, des deux mots : ΑΘΑΝΑΙΑ ΔΕΚΑΤΑΝ, et, à ce qu'il a semblé à M. Letronne, d'un troisième, placé au-dessus, dont il ne subsiste que les deux lettres finales, ΟΣ, lesquelles doivent appartenir, assure-t-il, au nom du particulier qui consacra la statue à Minerve. Mais qui a dit au savant académicien que ces lettres finales, si elles existent en effet, appartiennent à un nom de particulier? Pourquoi ne suppléerait-on pas : Ο ΔΗΜΟΣ, d'après tant d'exemples que nous con-

naissons de statues, soit de dieux, soit de particuliers, dédiées par un peuple? Et dès lors, que devient la conséquence que l'on tire de cette supposition? Mais même en lui accordant ce qui n'est de sa part qu'une conjecture, en quoi le fait que ce fût un particulier qui eût dédié cette statue impliquerait-il nécessairement que la statue fût celle d'un dieu, et non pas celle d'un adolescent? Est-ce qu'il n'y a pas de nombreux exemples de statues de particuliers dédiées par des particuliers? La circonstance de la dîme semble, il est vrai, favoriser l'opinion contraire, du moins au jugement de l'auteur du mémoire; il lui parut bien difficile de croire qu'on eût employé le produit d'une dîme pour l'exécution de la statue d'un particulier. Mais pourquoi cela lui parut-il donc si difficile à croire? Est-ce que nous savons quelle était la provenance de cette dîme? Est-ce que son produit, quelle qu'en fût l'origine, ne pouvait pas bien être employé à représenter le personnage objet de notre statue, quel que soit ce personnage, surtout si, comme je l'ai proposé, c'est un de ces vainqueurs dans les jeux publics dont les statues, dédiées, soit par les peuples, soit par les particuliers, s'érigeaient sur le lieu où avait été remportée la victoire, et se répétaient dans la ville natale? En quoi donc cette explication serait-elle inconciliable avec l'inscription? Et comment a-t-on pu faire suivre la phrase que j'ai transcrite plus haut de celle-ci, que je copie encore? « Il résultait donc de ces deux mots seuls une preuve que cette figure représentait une divinité. » Quoi! de ce qu'il a paru difficile à croire une chose qui était pourtant bien facile à admettre, il résulte une preuve? Quoi! de ce qu'une statue provenant d'une dîme est dédiée à Minerve, il s'ensuit nécessairement que cette statue est celle d'un dieu? Et c'est à l'aide d'un pareil raisonnement, c'est sans alléguer à l'appui aucun témoi-

gnage, qu'on se flatte d'avoir établi l'opinion que cette figure représente effectivement un dieu? Je ne sais de quel nom il convient d'appeler cet abus de l'argumentation; mais, sans m'arrêter à le qualifier, j'aime mieux rechercher les preuves, s'il en existe, à l'appui de cette idée du savant académicien, « qu'il est bien difficile de croire qu'on eût employé le produit d'une dîme pour l'exécution de la statue d'un particulier. »

Il cite lui-même quatre exemples de dédicaces provenant de particuliers et résultant d'une dîme[1]; ce sont celles qui nous sont connues par deux inscriptions du recueil de M. Boeckh[2], dont l'objet reste tout à fait indéterminé, avec une troisième inscription, publiée par M. L. Ross[3], qui se trouve dans le même cas, et avec une quatrième, publiée aussi par M. L. Ross[4], qui se lit sur le bord d'un vase de marbre : d'où il suit que c'est ce vase de marbre, dédié à la mère des dieux, ΘΕΩΝ ΜΑΤΡΙ, qui a été exécuté du produit de la dîme, ΔΕΚΑΤΑΝ.

Maintenant, je demande en quoi ces quatre dédicaces, relatives à des produits d'une dîme, les seules que cite M. Letronne, peuvent servir à prouver que le produit d'une dîme ne pouvait être employé à l'exécution de la statue d'un particulier? De ces quatre objets dédiés, trois nous sont restés inconnus, et pouvaient être des statues de particuliers tout aussi bien qu'autre chose; le quatrième est un vase de marbre, qui ne vaut certainement pas mieux qu'une statue de particulier. De quel droit, en se fondant uniquement sur ces quatre exemples, peut-on décider, ce qui est précisément en question, que le produit d'une dîme ne s'employait pas pour une statue de particulier? Mais il existait d'autres exemples de dîme em-

[1] P. 9, n. 1.
[2] *Corp. Inscr. gr.*, nos 1172 et 2660.
[3] *Allgem. Literatur-Zeitung*, 1838, n° 41.
[4] Dans les *Annal. dell' Instit. Archeol.*, t. XIII, p. 22, n. 1.

ployée à l'exécution d'un objet d'art, qui prouvaient que ces sortes d'objets pouvaient être aussi variés dans leur genre, que l'étaient les motifs qui y donnaient lieu et les circonstances mêmes qui avaient produit la dîme. L'auteur du mémoire ne semble connaître, en fait de dîme, que celle qui provenait du butin fait sur l'ennemi, dans des circonstances importantes, telles que celles où il s'agissait du salut de tout un peuple, et où il était naturel que l'on dédiât la dixième partie de ce butin à quelque divinité protectrice, Jupiter, Neptune, Minerve, Apollon, et il en cite pour preuves les statues dédiées à Delphes, par les Athéniens, du produit de la dîme de Marathon[1], et les statues, dédiées au même endroit, par les Lacédémoniens, du produit du butin fait à Ægos Potamos[2] : sur quoi j'aurais plus d'une observation à faire. Dabord, la circonstance de la dîme n'est pas exprimée au sujet de ce dernier *Anathêma;* ensuite, il est de fait que des statues de particuliers faisaient partie de ces groupes de statues dédiées à Delphes, puisque Miltiade figurait dans celui des Athéniens, et Lysandre, avec tous ses compagnons, au nombre de trente et un, dans celui des Lacédémoniens; il n'était donc pas contraire à cet usage public et solennel de la dîme, qu'on l'eût employée à faire la statue d'un particulier, même dans le cas unique qu'a eu en vue le savant académicien, même d'après les deux seuls exemples qu'il en cite. Mais, comme il y eut dans l'antiquité toute sorte de dîmes produites en toute sorte de circonstances, il y eut aussi autant d'objets divers exécutés de cette manière et dédiés à cette occasion. Ainsi, dans le même chapitre où Pausanias décrit l'*Anathêma* des Lacédémoniens, il signale un taureau de bronze, qui était le produit

[1] Pausan. x, 10, 1.

[2] *Idem, ibid.* 9, 4 (et non 7).

de la dîme d'une pêche abondante faite par les Corcyréens[1] : Καί σφισι τὸ ἀνάθημα... ἐν Δελφοῖς ἐσῖιν ἡ ΔΕΚÁΤΗ τῆς ἄγρας... Ailleurs, nous trouvons que c'est un bouclier d'or qui est le résultat d'une dîme[2]. Dans une inscription métrique qui nous est parvenue, c'est une encensoir, ϖυρεύς, qui est dédié à Minerve, en accomplissement d'un vœu et du produit d'une dîme[3]. Parmi les monuments les plus curieux qu'il vit à Amycles, en Laconie, Pausanias signale d'anciens trépieds de bronze qui provenaient de la dîme du butin fait sur les Messéniens[4] : ΔΕΚÁΤΗΝ τοῦ ϖρὸς Μεσσηνίους ϖολέμου. Sur une inscription de l'île de Céos, publiée par M. Brœndsted[5], où ce savant avait cru voir une offrande à Apollon Aristæos, ΑΠΟΛΛΩΝΙ ΑΡΙΣΤΑΙΩΙ, mais où l'on doit lire, en place de ce dernier mot, le mot ΔΕΚΑΤΗΝ[6], cette dîme devait consister en une statue placée sur cette base, et cette statue pouvait tout aussi bien être celle d'un particulier que celle du dieu lui-même. Nous venons enfin de recueillir l'inscription par laquelle Nicias consacre à Apollon le produit de la dîme des travaux de son père : Ἔργων ὧν ὁ ϖατὴρ ἠργάσατο τὴν ΔΕΚÁΤΗΝ[7]; et, si l'on présume qu'il s'agit ici d'une statue d'Apollon, il est tout aussi permis de supposer qu'il est plutôt question de la statue de Thrasymédès lui-même. C'est ainsi, en effet, qu'en des occasions semblables, et en se servant d'une formule équivalente, ΑΠΑΡΧΗΝ, on dédiait des statues de particuliers et divers ob-

[1] Pausan. x, 9, 2

[2] *Idem*, v, 10, 2.

[3] Brunck, *Analect.*, t. III, p. 174, *Carm.* cxix; cf. Jacobs. *Animadv. ad h. l.*, t. XI, p. 355-6.

[4] Pausan. iii, 18, 5.

[5] *Recherches et Voyages en Grèce*, 1re livraison, *Inscriptions*, pl. XVI, n° 1. M. Boeckh a reproduit cette inscription, n° 2364, d'après la leçon de M. Brœndsted.

[6] L. Ross, *Archæol. Insul. Sicin.*, p. 11-12, n. 30.

[7] Voy. ma Lettre à M. Schorn, § iii, n° 264, p. 371, 2e édit.

jets d'art; et l'exemple le plus remarquable à tous égards que j'en puisse citer est celui de la statue du général athénien Diitréphès, dédiée par son fils Hermolykus, en guise d'offrande ou de prémice, ἀπαρχήν, et ouvrage de Crésilas[1]; en y joignant celui que nous fournit une inscription attique très-ancienne, portant dédicace à Minerve d'une chouette en marbre, destinée à être érigée sur une colonne[2] : ANEΘETEN AΠAPXEN TAΘENAAI. Qui empêche donc que notre statue de bronze, dédiée à Minerve du produit d'une dîme, dîme dont nous ignorons tout à fait l'origine et la nature, ne soit de même la statue d'un particulier, surtout si cette statue ne représente pas un simple particulier, mais quelque jeune vainqueur dans les jeux publics? En quoi cette notion, d'accord avec la coutume antique de dédier aux dieux de tout ordre des statues d'hommes de toute condition, coutume constatée par tant de monuments, est-elle contradictoire avec l'usage public et solennel de la dîme? Et comment, après avoir prononcé en de pareils termes cette contradiction, qui n'existe pas, a-t-on pu ajouter ces paroles : « Il faudrait des exemples bien clairs pour faire admettre une telle invraisemblance; » paroles auxquelles je n'ai qu'un mot à répondre : c'est que j'ai donné des exemples suffisamment clairs d'emplois divers, y compris l'exécution des statues de particuliers, qui se faisaient d'une dîme, à raison de la provenance de cette dîme, et que je défie qu'on cite un seul exemple ou un seul texte qui prouve qu'on ne pouvait pas employer le produit d'une dîme quelconque à faire la statue d'un particulier quelconque.

[1] L. Ross, Lettre à M. Thiersch, n° 3, p. 10-11. Voy. plus haut, p. 41, n. 4.

[2] L'inscription, publiée aussi par M. Ross, *Annal. dell' Instit. Archeol.*, t. XIII, p. 28, est ainsi conçue :

EORTIOϟKAIOΦϟIAΔEϟANEΘETEN
AΠAR+ENTAΘENAAI

Les caractères sont d'une époque qui peut très-bien s'accorder avec celle du sculpteur Endœos ou avec l'âge des Pisistratides.

On ne contestera pas, sans doute, le fait que je viens d'énoncer; c'est à savoir qu'il était d'un usage général de consacrer une statue d'homme à un dieu; car c'est une notion que l'on a soi-même admise[1], en n'en citant, il est vrai, qu'un seul exemple[2], dans la foule de ceux qu'on en connaît[3], et qui

[1] *Annal. dell' Instit. Archeol.*, t. VI, p. 202.

[2] M. Letronne cite ainsi: *Marm. Oxon.*, n°s 26-27; il ajonte: *Chishull. Antiq. asiat.*, p. 89, et il renvoie à ses Recherches sur l'Égypte, p. 277, où il avait cité la même inscription, en donnant les mêmes indications. Il eût été plus exact de citer: *Marm. Oxon.*, part. II, n° XLII, p. 75, d'après l'édition de Chandler, comme a fait M. Boeckh, qui e reproduit cette inscription, n° 2285, t. II, p. 236.

[3] Rien n'était plus dans les mœurs publiques de la Grèce que de dédier à une divinité quelconque les images peintes ou sculptées de particuliers de tout âge, de tout sexe, de toute condition. Les exemples en sont si abondants dans les textes de le littérature classique, qu'il serait impossible de les citer tous et snperflu d'en citer quelques-uns; je me bornerai à un chuix de ceux que nous offrent les monuments. On trouve la stetue d'un père dédiée par son fils, sur trois marbres antiques, l'un de Salamine, Boeckh, *Corpus, etc.*, n° 408; l'eutre d'Éleusis, Welcker, *Sylloge*, n° 153; le troisième de Penticapée, Koehler, *Descript. d'une méd. de Spartacus*, p. 59. La stetue d'un fils ou d'une fille, dédiée per le père, est mentionnée sur quetre marbres publiés par M. Boeckh, *ibid.*, n°s 1200, 1594, 1085 et 1554. Pour les statues d'enfants dédiées par leurs parents dans les temples des dieux, nous evons, indépendamment de l'épigramme de Sapho, Brunck, *Analect.* I, p. 55, *Carm.* 11; de celle de Callimaque, *Anthol.* VI, 347; cf. Welcker, *Sylloge, etc.*, p. 159, et de celle de Léonidas, *Epigr.* 15; cf. Welcker, *ibid., etc.*, n° 66, p. 97-98; nuus avons, dis-je, tous les marbres ettiques rassemblés par M. Boeckh, *ibid.*, n°s 393, 443, 444, 445, 449; voy. mes Lettres archéol. sur la peinture des Grecs, p. 167 et suiv. Plusieurs des inscriptions retrouvées à Délos evaient rapport à des stetues de princes ou de particuliers dédiées è Apollon seul ou à Apollon, à Diane et è Latone, Boeckh, *ibid.*, n°s 2280, 2281, 2284, 2287, 2289, 2293; et il dut y eu avoir un nombre bieu plus considérable. Nous connaissons aussi, par les inscriptions, la statue de Thrasymachos, dédiée par son fils à tous les dieux, nuvrage de Praxitèle, Dodwell, *a Tour, etc.*, t. II p. 513; celle de Phésinos, Athénien, dédiée à Minerve Poliade et à tous les dieux, par le peuple de Chios, Boeckh, *ibid.*, n° 407; celle d'un Kéryx eux jeux publics, dédiée par lui-même à Jupiter, ouvrage de Kaphisias, Boeckh, *ibid.*, n° 1582; cf. Welcker, *Sylloge, etc.*, n° 158; celle d'un particulier inconnu, dédiée à Becchus par deux fils de Théanor, ouvrage de Simos, Boeckh, *ibid.*, n° 2465, le même Simos, dont nous venons d'acquérir une inscription nouvelle, concernant une statue d'Hippomachos, Agonothète et Chorège, dédiée à tous les dieux,

ne permettent aucune espèce de doute à cet égard. Je ne saurais donc m'arrêter à cette objection, qui ne pourrait venir de la part du savant académicien moins que de tout autre; et maintenant que la difficulté relative à la circonstance de la dîme se trouve ainsi écartée, je demande en quoi l'on a pu se flatter de démontrer inconciliable avec l'inscription grecque: ΑΘΑΝΑΙΑ ΔΕΚΑΤΑΝ, l'opinion que la statue qui portait cette inscription représentait un jeune vainqueur dans les jeux publics, et comment l'on a pu se croire fondé à soutenir qu'elle représentait nécessairement un dieu?

C'est à cette dernière opinion, résultant de l'hypothèse que la statue en question fût celle d'Apollon, que j'avais opposé moi-même une difficulté qui me semblait grave, celle qu'une statue de dieu, tel qu'Apollon, eût été dédiée à une déesse, telle que Minerve. À cet égard, je n'avais pas craint de dire qu'une pareille dédicace me paraissait contraire à toutes les traditions de l'art et de la religion antiques; et c'était là un des arguments dont je me servais pour repousser l'attribution de notre statue à Apollon. M. Letronne, qui a admis cette attribution, devait donc écarter cette difficulté, au moyen d'exemples contraires à mon opinion et favorables à la sienne, et, après avoir essayé de le faire dans son premier travail [1], il

par l'Athénien Smicythos; voy. ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 335, p. 403. En fait de statues d'hommes célèbres dédiées à des dieux divers, telles qu'il en exista un si grand nombre dans la Grèce antique, nous connaissions déjà, d'après l'inscription même rapportée par Plutarque, *Vit. Dec. Rhet.*, t. II, p. 838; cf. Brunck, *Analect.*, t. III, p. 267, *Carm.* DLIV, la statue d'Isocrate, dédiée par Timothée aux déesses d'Éleusis; celle d'Aratos, dont l'inscription nous a été aussi conservée par Plutarque, *in Arat.*, c. 14; cf. Brunck, *Analect.*, t. III, p. 280, *Carm.* DCIX; et nous possédons l'inscription d'une statue de Théophraste, dédiée à l'Apollon de Délos, Boeckh, *ibid.*, n° 2286. Quant aux statues de vainqueurs dédiées aux dieux par des particuliers ou par des villes, la chose est encore plus notoire, et conséquemment elle a encore moins besoin de preuves.

[1] *Annal.*, *etc.*, t. VI, p. 210, 213-215.

se borne, dans le second[1], à reproduire par extrait les exemples qu'il avait donnés d'abord. Ces exemples, qui lui ont paru victorieux, le sont-ils en effet? On en jugera par les observations succinctes que je vais y joindre.

Le premier de ces exemples est celui d'une statue de Jupiter Sauveur, ΔΙΟΣ ΣΩΤΗΡΟΣ, dédiée, avec sa base d'argent, à Esculape médecin, ΑΣΚΛΗΠΙΩΙ ΙΗΤΗΡΙ, sans doute en raison d'un vœu, ou d'une guérison, par un citoyen romain, Q. Valérius[2]. Il s'agit évidemment ici d'un de ces *ex-voto* dont l'idée ne comporte que celle d'une statue de très-petite proportion[3], d'après la circonstance de la base d'argent remplie de plâtre: *σὺν βάσει ἀργυρεῇ γύψου μεστῇ*; sans compter que ce monument, d'époque romaine, se trouve presque en dehors d'une question d'antiquité grecque. A cet exemple, le seul qu'on eût cité d'abord, on a pu, après un intervalle de huit années, en ajouter un second, celui d'une statue d'Hercule dédiée aussi à Esculape, d'après une inscription publiée par M. Boeckh[4]. Mais on a commis à cet égard une inexactitude que je me fais quelque scrupule de relever. Il s'agit, en effet, de deux marbres antiques, par l'un desquels Laphanès, fils de Lasthénès, a érigé, *στῆσεν*, une statue d'Hercule, *ἄγαλμα τόδε*, dans l'enceinte sacrée d'Apollon Loxias, *Λοξίου ἐν τεμένει*. Il n'est pas question de dédicace à Esculape, ni même à Apollon. Le second marbre, trouvé au même endroit, porte

[1] P. 11-12.

[2] *Mus. Veron.*, p. XXXVIII, n. Cf. Boeckh. *Corp. Inscr. gr.*, n° 3159.

[3] C'est, en effet, ce qui résulte de l'indication même jointe à cette inscription par M. Boeckh : « Est in stylobate PERQUAM « EXIGUO, in quo vestigium PARVÆ IMAGINIS « olim cum basi sua impositæ. » Cette inscription a été reproduite de nouveau par M. Welcker dans ses *Inedita et nuper primum edita*, n° 33, p. 27-28.

[4] *Corp. Inscr. gr.*, n° 1794, *a* et *b*, t. II, p. 3. L'illustre philologue est d'avis que les deux inscriptions ne faisaient pas partie du même monument.

une dédicace du même Laphanès, ouvrage du même artiste, Machatas, à Esculape : ΑΣΚΛΗΠΙΩΙ ΑΝΕΘΗΚΕΝ, mais, sans qu'il soit fait mention de la statue, qui pouvait être aussi bien celle d'Esculape que de tout autre dieu, si ce n'était celle de Laphanès lui-même, ou de son père. Cet exemple ne prouve donc qu'une chose, c'est que l'auteur a réuni en une seule deux inscriptions distinctes, pour en tirer une notion qui ne résulte ni de l'une ni de l'autre. Le même défaut de critique se retrouve, plus sensible encore, dans les autres exemples dont on s'autorise. Ainsi, l'on a cité d'abord [1] et l'on cite de nouveau [2] les statues de Minerve, des Dioscures, de Jupiter et de Neptune, consacrées dans le temple d'Apollon, à Delphes, dont on fait des statues dédiées à Apollon, assimilant deux choses aussi distinctes que celle de statues érigées dans un temple et celle de statues dédiées à un dieu, avec cette circonstance qu'on les place dans le temple même; quand il est constant qu'elles étaient dans l'enceinte extérieure [3] : ce qui est tout différent. La même confusion, que je ne puis croire tout à fait irréfléchie, a lieu, pour les autres exemples que l'on cite, de statues de Pan et de Diane, placées en dehors du temple d'Esculape, à Sicyone, de chaque côté de l'entrée [4]; de statues d'Apollon, d'Hercule, d'une Muse, de Diane, de la Fortune, placées dans un autre temple d'Esculape, à Messène [5], sans qu'il soit dit par Pausanias que ces statues fussent

[1] *Annal.*, etc., t. VI, p. 214.

[2] *Explication*, etc., p. 11, n. 9, n. 10.

[3] Pausan. x, 9, 2 : Ἐσελθόντι δὲ ἐς τὸ ΤΈΜΕΝΟΣ, κ. τ. λ.

[4] *Idem*, II, 10, 2 : Ἐς δὲ τὸ Ἀσκληπιεῖον ἐσιοῦσι, καθ' ἕτερον τῆς ἐσόδου, τῇ μὲν Πανὸς ἄγαλμά ἐσ̓τι, τῇ δὲ Ἄρτεμις ἕσ̓τηκεν.

[5] *Idem*, IV, 31, 8 (et non 10). M. Letronne ne parle que d'une Muse quand le texte porte : Καὶ Μουσῶν, qui signifie la collection des neuf Muses. Il oublie aussi de faire mention des statues d'Épaminondas et de la ville de Thèbes personnifiée. D'ailleurs, rien n'indique que ces statues fussent dédiées à Esculape; Pausanias dit simplement : Ἐσ̓τὶν ἀγάλματα.

dédiées à Esculape : ce qui était précisément le point à établir. Voilà tout ce que le savant académicien a trouvé, ou du moins tout ce qu'il a allégué pour prouver que l'on pouvait dédier à un dieu la statue d'un autre dieu. Mais, de bonne foi, est-ce que l'on a cru faire une réponse sérieuse à mon objection, quand on a dit qu'il y avait des statues de dieux divers placées, soit à l'entrée des temples, soit dans leur enceinte, soit dans leur intérieur même? Est-ce que cette notion peut être étrangère à quiconque a jamais ouvert un livre d'antiquité? Est-ce que celui de Pausanias n'est pas rempli de semblables exemples, au point qu'on eût pu se dispenser d'en citer quelques-uns, au lieu de se borner à citer le livre entier? Est-ce enfin qu'en employant simultanément des expressions telles que celles-ci : « statues de dieux dédiées dans le temple d'une autre divinité, » et celles-là : « statues de dieux dédiées à une autre divinité, » le savant auteur a pu faire illusion à lui-même et à ses lecteurs, sur l'identité de deux notions aussi différentes? Il y avait cependant ici une distinction bien importante à faire, et qui n'eût pas dû échapper à un critique aussi habile. Cette distinction, il l'eût trouvée dans ce livre de Pausanias, si plein de faits archéologiques, à l'endroit où, commençant la description des statues placées dans l'Altis d'Olympie, Pausanias les range en deux classes, celles qui doivent leur exécution à un motif religieux, et celles qui sont érigées à la gloire des hommes célèbres, et, en particulier, des vainqueurs aux jeux publics[1]. Il résulte de là qu'on doit soigneusement distinguer, en fait de statues, celles qui ont pour objet d'honorer la divinité, *τὰ μὲν τιμῇ τῇ ἐς τὸ Θεῖον*, et celles qui sont simplement érigées en l'honneur des

[1] Pausan. v, 21, 1 : Ἐν δὲ τῇ Ἄλτει, τὰ μὲν ΤΙΜΗι τῇ ἐς τὸ Θεῖον ἀνάκειται, οἱ δὲ ἀνδριάντες τῶν νικώντων ἐν ἄθλου λόγῳ σφίσι καὶ οὗτοι δίδονται ; cf. 25, 1.

hommes, *τῇ δὲ ἐς αὐτοὺς χάριτι ἀνατεθεῖσας (εἰκόνας) τοῖς ἀνθρώποις*. J'ajoute qu'il faut distinguer encore, entre les statues dédiées, comprises sous le nom général d'*ἀναθήματα*, celles qui étaient expressément consacrées à telle ou telle divinité, en vertu d'un motif quelconque et par une dédicace particulière, et celles qui étaient simplement destinées à l'ornement du lieu sacré, sans cette consécration spéciale. Or, aucun des exemples cités par le savant académicien, ni aucun de ceux qu'il aurait pu y joindre, dans la foule de ceux que renferme le livre de Pausanias, ne se trouve dans ce cas, le seul que j'aie eu en vue; en sorte qu'il m'est permis de dire que l'objection que j'avais faite contre l'idée d'une statue d'Apollon dédiée à Minerve subsiste encore dans toute sa force.

Ce n'est pas qu'il ne fût possible de trouver, parmi les monuments épigraphiques qui nous sont restés de l'antiquité grecque, quelque exemple d'une image d'un dieu dédiée à une autre divinité; mais toujours dans des circonstances particulières qui expliquent l'exception à l'usage général; et je suis surpris qu'avec le savoir qu'il possède en ce genre d'études, M. Letronne n'ait pas mieux réussi à découvrir quelque exemple de ce genre; en voici pourtant quelques-uns que je prendrai la liberté de lui offrir. Sur une inscription de Smyrne [1], il est fait mention de la dédicace de deux Némésis, faite à Dionysos Brisès par un citoyen nommé Méliton. Mais il s'agissait ici, sans nul doute, de figurines, telles que celles qui constituaient la classe des *ex-voto;* et c'étaient d'ailleurs les objets d'un culte tout local à Smyrne, que ces statuettes des deux Némésis consacrées au Bacchus Brisès. Sur une inscription d'Halicar-

[1] Boeckh, *Corp. Inscrip. gr.*, n° 3161, t. II, p. 717: Τὰς Νεμέσεις Μελίτων ἀνέθηκε θεῷ Βρησεῖ Διονύσῳ.

nasse [1], un particulier consacre une image de Diane, érigée près d'un propylée, en l'honneur de Phœbus Agyeus; ici encore la place assignée à cette figure, près d'un propylée, montre qu'il s'agissait d'un de ces petits simulacres de Diane Propylæa, dont la relation étroite avec ceux d'Apollon Agyeus ressort de tous les témoignages antiques; sans compter qu'il existait entre Apollon et Diane des rapports intimes de culte qui permettaient que les statues de l'une fussent, sinon dédiées à l'autre, du moins érigées en l'honneur de l'autre. C'est aussi d'une figurine de métal précieux et de petite proportion qu'il s'agit dans la dédicace à Minerve Iliade d'une statue de Jupiter : ἀπὸ τῆς ὕλης τοῦ ἱεροῦ ἀργυρίου, par les Césars Constance Chlore et Maximin Galère [2]; sans compter que cette dédicace de l'an 292 de notre ère se trouve presque en dehors du domaine de l'antiquité. Enfin, c'est aussi dans le même cas que se trouve la figurine en bronze d'Apollon, dédiée par Céphisodôros à Esculape [3]; c'est-à-dire que c'est une statuette de toute petite proportion, circonstance qui la range dans la catégorie des *ex-voto;* sans compter qu'il existe entre Esculape et Apollon une relation intime qui explique comment l'image du fils put être dédiée au père. Mais que l'usage autorisât indistinctement ces dédicaces de statues d'un dieu à un autre dieu, c'est ce que je persiste encore à nier; et je me fondais pour cela sur un témoignage qui paraît avoir échappé à M. Letronne : c'est celui de Dion Chrysostome, signalant, dans sa Harangue aux Corinthiens, le trait d'igno-

[1] Welcker, *Sylloge*, n° 121, p. 170 :

> Νόσσος Μυρμιδόνος κούραν Διὸς ἄνθετο παῖδα,
> Ἄρτεμιν, εὐόλβῳ τῷδε παρὰ ΠΡΟΠΥΛΩΙ,
> Φοίβῳ ΑΓΥΕΙ τάνδε νέμων χάριν, κ. τ. λ.

[2] Boeckh, *Corp. Inscr. gr.*, n° 3607.

[3] *Recueil du comte de Thoms*, pl. VI.

rance commis par Mummius, pour avoir dédié à Jupiter la statue de Neptune[1]. Il n'est pas possible d'exprimer d'une manière plus formelle le fait qu'il était contraire à toutes les convenances de l'esprit religieux chez les Grecs de dédier à un dieu du premier ordre, tel que Jupiter, la statue d'un autre dieu du même ordre, tel que Neptune. Le même esprit, qui nous est attesté par Dion Chrysostome, se retrouve dans le mot célèbre de cet Éphésien à Alexandre, offrant de prendre à sa charge la dépense de la reconstruction du temple d'Éphèse, si on lui accordait l'inscription[2] : qu'il ne convenait pas à un dieu de dédier des temples à des dieux : *Ὡς οὐ πρέπει* ΘΕῼ ΘΕΟΙ͂Σ *ἀναθήματα κατασκευάζειν*; et pour qu'une pareille réponse, qui nous a été transmise par Strabon, ait été admise par l'antiquité, il fallait bien qu'elle exprimât fidèlement l'opinion de la société grecque, qu'un dieu ne dédiait rien à un autre dieu. Maintenant, dira-t-on que j'ai eu tort de penser à cet égard comme Dion Chrysostome? Soutiendra-t-on que le rhéteur grec ne connaissait pas l'antiquité grecque, au milieu de laquelle il vivait? qu'il n'avait pas vu un seul de ces temples grecs, remplis de statues de dieux divers? qu'il n'avait pas lu une seule de ces inscriptions dédicatoires qui se trouvaient encore par milliers dans tous les lieux sacrés? ou bien entreprendra-t-on de justifier Mummius, le Romain qui a laissé dans toute l'antiquité la réputation d'homme ignorant et illettré par excellence, *ἄνθρωπος ἀπαίδευτος καὶ μηδενὸς τῶν καλῶν πεπειραμένος*; entreprendra-

[1] Dion Chrysost. *Orat. Corinthiac.* XXXVII, t. II, p. 123, ed. Reisk : Τὸν Ἴσθμιον, τὸν Ἀγωνοθέτην τὸν ὑμέτερον, Μόμμιος ἐκ βάθρων ἀνασπάσας, ἀνέθηκε τῷ Διΐ· Φεῦ τῆς ἀμαθίας· τὸν ἀδελφὸν, ὡς ἀνάθημα, ἄνθρωπος ἀπαίδευτος καὶ μηδενὸς τῶν καλῶν πεπειραμένος. Voici, sur ce passage, l'observation de Reiske : « Diis homines, statuæ, « aliæ res dedicantur, ipsorum majestate « inferiores, non dii alii, non fratres ipsi ; « sed Neptunus erat Jovis frater. »

[2] Strabon, XIV, p. 640, F, 641, A.

t-on, dis-je, de le disculper du reproche d'ignorance, Φεῦ τῆς ἀμαθίας, aux dépens de Dion Chrysostome, l'orateur grec si savant et si versé dans la connaissance des monuments figurés et littéraires de la Grèce? Je ne crois pas que l'on tente cette entreprise, et sur une question d'antiquité grecque je continue à me ranger du côté de Dion Chrysostome, contre ceux qui préféreraient de se déclarer du parti de Mummius.

Il me semble que, si je ne m'abuse infiniment, il résulte de toute cette discussion que les raisons que j'ai eues pour croire que notre statue ne représentait pas nécessairement un dieu, mais qu'elle devait plus probablement représenter un jeune vainqueur dans les jeux publics, conservent encore toute leur valeur. Pour achever d'établir mon opinion contre les critiques dont elle a été l'objet, je n'ai plus à examiner qu'un dernier argument allégué par le savant académicien, à l'effet de prouver que cette statue ne peut représenter qu'un dieu : c'est la pose de la main droite renversée la paume en dessus; car, ajoute-t-il, d'après un curieux passage d'Aristophane[1], c'était un des caractères auxquels on reconnaissait les statues des dieux, d'être debout, étendant leur main renversée : Ἕστηκεν ἐκτείνοντα τὴν χεῖρ' ὑπτίαν[2]. Ce passage très-connu d'Aristophane, dont il ne rapporte ici qu'un vers, M. Letronne l'avait cité tout entier et traduit dans son premier mémoire[3], en l'accompagnant d'un commentaire qui prouvait, je le dis bien à regret et uniquement parce que j'y suis contraint par la nécessité de défendre mon opinion attaquée, à quel point l'auteur s'était mépris, non-seulement sur l'esprit de ce passage, mais encore sur celui de l'antiquité tout entière, en ce qui concerne la manière dont étaient conçus

[1] Aristophan. *Ecclesiaz.*, v. 778-783, ed. Emm. Bekker, Valpy.

[2] *Explication, etc.*, p. 10.

[3] *Annal., etc.*, t. VI, p. 216-217.

les simulacres divins. Aristophane établit un dialogue entre deux citoyens d'Athènes, dont l'un dit à l'autre : « Penses-tu donc qu'un homme de sens vienne apporter ici quelque chose? Ce n'est pas l'usage chez nous. Par Jupiter! nous ne savons que prendre, et c'est ce que font les dieux eux-mêmes, comme tu en peux juger par les mains de leurs statues; car, lorsque nous leur adressons nos vœux pour qu'ils nous donnent les biens dont nous avons besoin, elles se tiennent debout, étendant la main renversée, non comme pour donner, mais bien pour recevoir. » Qui croirait que cette raillerie impie d'Aristophane, qui s'adresse directement à l'esprit avide et intéressé des Athéniens, ait été prise au sérieux par l'auteur du mémoire, au point qu'il en a conclu, premièrement, que ce geste de la main droite, avec cette signification symbolique, constituait la pose habituelle des statues de divinités, au temps d'Aristophane; secondement, que la main étendue servait à recevoir les menues offrandes des fidèles, telles que pièces de monnaie, bijoux ou autres objets précieux. A la vérité, on ajoute une restriction à cette idée, c'est à savoir, que l'on avait pu mettre dans cette main un phiale, où l'on pouvait déposer les mêmes offrandes, comme dans une espèce de tronc, ou bien y placer quelque attribut caractéristique; mais il est clair, conclut-on, d'après ce passage, que l'usage ordinaire était alors de n'y rien mettre. Telle est donc l'idée qu'un savant académicien de notre âge se fait de l'antiquité grecque, au temps d'Aristophane, que les statues des dieux avaient toutes la main droite étendue et vide, pour recevoir les dons qu'on y déposait; que cette main servait de tronc pour recueillir les menues offrandes des fidèles, consistant en pièces de monnaie et autres objets précieux; qu'à cet effet, on pouvait bien y mettre quelque chose, une patère destinée au même usage;

mais que, le plus souvent, on n'y mettait rien. Voilà des assertions qu'il m'est permis de trouver bien singulières, et que j'éprouverais quelque embarras à qualifier ; j'aime mieux m'en rapporter au jugement de mes lecteurs, et voici tout ce que je me permettrai d'opposer à l'étrange commentaire qu'a suggéré le passage d'Aristophane. Il n'y a rien dans l'antiquité qui justifie le moins du monde l'idée que les statues des dieux eussent la main droite étendue pour recevoir quelque chose, et que cette main, vide de tout attribut, servît réellement de tronc où l'on déposât des pièces de monnaie [1] et d'autres offrandes. Jamais rien de pareil n'a pu se lire dans un texte antique, et n'a pu venir à l'esprit d'aucun antiquaire. J'ajoute que, s'il est une notion avérée pour tout homme tant soit peu versé dans cette étude, c'est que les statues des dieux, au temps où elles avaient conservé leur caractère archaïque, au temps d'Aristophane, avaient toujours à la main quelque attribut, fourni, soit par la religion publique, soit par le culte local, et que, le plus souvent, cet attribut, placé à la main droite, était la patère, dont l'objet était de recevoir la libation[2],

[1] Je ne présume pas qu'on ait eu en vue la pièce de monnaie que devaient offrir les initiés aux mystères de la Vénus de Paphos, Clem. Alex. *Protrept.*, § II, p. 13, ed. Potter., attendu que c'était là un trait d'une superstition toute locale, et que d'ailleurs il est avéré que le simulacre de la Vénus de Paphos, en forme de borne, *meta*, ne tenait pas la main étendue pour recevoir cette offrande.

[2] Cette intention est clairement exprimée sur les bas-reliefs choragiques tels que celui de la villa Albani, Zoëga, *Bassirilievi*, t. II, tav. XCIX, où Apollon reçoit, dans la patère, qu'il tient de la main droite, la libation qui lui est versée par Nikè ; c'est une observation dont le mérite appartient à un savant et ingénieux antiquaire, M. Feuerbach, *der Vaticanische Apollo*, p. 22, n. 12. La même intention se manifeste dans un bas-relief grec, d'époque romaine, représentant une apothéose d'empereur, *Mus. P. Clem.*, t. V, tav. XXVI, où le nouveau Dieu, assis, tient la patère de la main droite étendue, en présence d'une déesse debout, sans doute Hébé, qui porte la prochoë, dont elle va verser la liqueur qui lui conférera l'immortalité. C'est aussi à cette intention que se rapportent, sans nul doute, les groupes représentés sur

l'acte religieux par excellence, qui avait aussi une autre intention, celle de répondre aux vœux des mortels, en répandant les biens dont ils avaient besoin, toujours sous la forme de la libation, intention qui se trouve très-bien exprimée dans ce vers d'Aristophane :

*Ὅταν γὰρ εὐχώμεσθα διδόναι τἀγαθά,*

comme elle l'est d'une manière plus sérieuse dans ces deux-ci d'Euripide[1] :

*Οὗτος θεοῖσι σπένδεται θεὸς γεγώς,*
*Ὥστε διὰ τοῦτον τἀγαθ' ἀνθρώπους ἔχειν.*

Je soutiens que c'est là l'idée attachée, dans l'esprit de toute l'antiquité, comme dans celui d'Aristophane, au geste de la main droite étendue, tenant la patère, et je défie qu'on cite un seul texte, un seul monument, à l'appui d'une supposition si nouvelle, si extraordinaire, que « les statues des dieux recevaient publiquement l'aumône, dans le creux de leurs mains vides, » dans le siècle de Périclès et d'Aristophane.

Je pourrais borner là ma réponse et attendre celle que je provoque; mais je veux montrer par des témoignages dignes de foi que la présence de la patère à la main des divinités de tout ordre, avec la signification qu'elle comportait, constituait bien réellement un trait d'archéologie qui n'a pu être méconnu par M. Letronne que par l'effet d'une préoccupation que j'ai

quelques vases peints de Jupiter et de Nikè, cette dernière tenant la patère et la prochoë, c'est-à-dire se disposant à verser la libation, et non pas à présenter à boire au souverain de l'Olympe, encore moins à l'enivrer, comme on l'a dit dans l'explication de deux de ces vases, *Elit. de Monum. Céramogr.*, t. I, pl. XIV et XV, p. 28 et 29; voy. les Antiq. du cabinet Pourtalès Gorgier, pl. 1. De plus longs détails sur un point d'antiquité qui peut être regardé comme suffisamment établi seraient ici déplacés.

[1] Euripid. *Bacch.*, v. 284-285

réellement bien de la peine à m'expliquer. En parlant des spoliations sacriléges commises par Denys le Tyran sur les simulacres de matières précieuses, auxquels il enlevait des pièces de vêtement ou les accessoires fabriqués en or qui se trouvaient à sa convenance, Cicéron s'exprime ainsi[1] : « Idem (*Dionysius*) *Victoriolas* « aureas et PATERAS *coronas*que quæ SIMVLACRORVM POR- « RECTIS MANIBVS sustinebantur sine dubitatione tollebat, « eaque se ACCIPERE, non AVFERRE dicebat; esse enim stul- « titiam, a quibus *bona precaremur*, ab iis PORRIGENTIBVS et « DANTIBVS nolle sumere. » L'intégrité de ce texte classique est mise à l'abri de toute espèce de doute par deux autres écrivains, Valère Maxime[2] et Lactance[3], qui l'ont transcrit à peu près dans les même termes; et la pensée en était bien certainement puisée dans la pure antiquité grecque, puisqu'elle n'est qu'une paraphrase d'un passage des Économiques d'Aristote[4],

[1] Ciceron. *de Nat. Deor.* III, 34, ed. Mos. et Creuzer.

[2] Valer. Maxim. I, I, 3.

[3] Lactant. *Div. institut.*, II, 4, 19.

[4] Aristot. *Œconom.*, l. II, § 41, p. 29, ed. Schneider. Il y a dans le texte d'Aristote un passage sur le sens duquel Cicéron s'est mépris, c'est celui qui a rapport aux tables d'argent sur lesquelles était gravée l'inscription des Bons Génies : « Jam mensas argenteas de omnibus delubris jussit « auferri; in quibus, quod more veteris « Græciæ inscriptum esset : BONORVM « DEORVM, uti se eorum BONITATE « velle dicebat. » Aristote avait dit : *Διονύσιος τὰ ἱερὰ παραπορευόμενος, αἱ μὲν* ΤΡΑΠΕΖΑΝ *ἴδοι παρακειμένην χρυσῆν ἢ ἀργυρᾶν*, ἈΓΑΘΟΥ̃ ΔΑΊΜΟΝΟΣ *κελεύσας ἐγχέαι, ἐκέλευεν ἀφαιρεῖν*, ce qui signifie que : dans tous les temples où Denys trouvait quelque table d'or ou d'argent, il faisait verser le coup du Bon Génie, après quoi il ordonnait d'enlever la table. C'était, en effet, un usage grec attesté par plusieurs témoignages, de terminer le repas par la libation faite en l'honneur du Bon Génie, après quoi on enlevait la table, et ici encore on voit comment Denys assaisonnait son sacrilége par une raillerie. Le même trait est rapporté en des termes différents et réduit à la spoliation d'une seule table d'or appartenant au temple d'Esculape, à Syracuses, ou à celui de Leucothée, à Agylla, par Athénée, l. XV, p. 693, F (l. V, p. 533, Schw.), et par Ælien, *Hist. var.* I, 20; et l'une et l'autre de ces deux versions me paraissent plus probables que celle d'Aristote, en ce qu'il s'agit, selon l'un et l'autre écrivain, d'un seul attentat et non pas de toute une suite de brigandages qu'il est réellement bien difficile d'admettre. J'ai lu *Τυῤῥηνίους* au lieu de *Τροιζηνίους* dans

ainsi concu : *Ὅσα δὲ τῶν* ἈΓΑΛΜΆΤΩΝ ΦΙΆΛΗΝ *εἶχε προτετακότα, εἴπας ὅτι* ΔΈΧΟΜΑΙ, *ἐξαιρεῖν ἐκέλευσε*. Or il résulte bien évidemment de ces témoignages que la plupart des simulacres divins, *ἀγαλμάτων*, *simulacrorum*, avaient dans leur main étendue une patère, *φιάλην προτετακότα εἶχε*, *pateras quæ porrectis manibus sustinebantur*, pour indiquer les biens qu'ils accordaient aux vœux des mortels; ce qui motivait l'acte sacrilége de Denys, ajoutant la raillerie à l'injure, et disant aux statues des dieux : « Ces biens que vous m'offrez, je ne les prends pas, je les accepte » : *Εἴπας ὅτι δέχομαι, ἐξαιρεῖν ἐκέλευσε*, « eaque « se ACCIPERE, non AUFERRE dicebat. » On voit qu'en agissant comme il le faisait, Denys raillait à sa manière, qui rentrait dans celle d'Aristophane; car l'un et l'autre reconnaissaient que, par le geste de la main étendue avec la patère, les dieux offraient aux mortels les biens que ceux-ci demandaient par leurs prières; et cette idée, qui est celle de toute l'antiquité [1], est si bien celle qui était présente à l'esprit du tyran et du poëte, que les expressions de Cicéron semblent traduites de celles d'Aristophane : *Ὅταν γὰρ εὐχώμεσθα διδόναι τἀγαθά*, « à quibus BONA PRECAREMVR, ab iis PORRIGENTIBVS et « DANTIBVS nolle sumere. » Peut-on, après ce rapprochement, se méprendre sur la plaisanterie d'Aristophane? Peut-on encore prendre cette plaisanterie au sérieux, en prêtant à l'antiquité cette notion inqualifiable de simulacres divins recevant

le texte d'Ælien; ce qui résulte indubitablement, à mon avis, du témoignage de Diodore de Sicile, l. XV, c. 14, rapproché de celui d'Aristote, *Œconom.* II, 41. Le temple désigné par Ælien et aussi par Polyen, V, 2, 21, sous le nom de *τῆς Λευκοθέας ἱερόν*, est évidemment celui que Strabon place à Agylla, comme *Εἰλειθυίας ἱερόν*, l. V, p. 226.

[1] Les anciens se représentaient en effet Dieu nu, comme l'être qui a tout donné et qui n'a besoin de rien. C'est l'idée qu'exprime Sénèque dans ce passage d'une de ses épîtres, *Epist.* XXXI : « Parem autem « Deo pecunia non faciet : Deus nihil ha- « bet. Prætexta non faciet : Deus nudus « est. »

effectivement dans le creux de leur main vide l'aumône des fidèles? et le savant auteur qui a cru trouver dans le texte d'Aristophane ainsi interprété un argument à l'appui de son opinion, que notre statue du Louvre, par le geste de sa main droite, représentait nécessairement un dieu, a-t-il pu se flatter d'opérer la conviction dont il avait besoin?

Sur le premier point, que cette statue ne pouvait représenter qu'un dieu, parce qu'elle provenait d'une dîme, parce qu'elle était dédiée à Minerve, et parce qu'elle avait la main droite étendue et vide, M. Letronne n'a donc produit que des arguments que j'ai le droit de trouver tout à fait vicieux. Sur le second point, que le dieu représenté par cette statue est Apollon, son opinion ne me paraît pas mieux d'accord avec les monuments mêmes qu'il croit propres à la justifier : c'est ce qu'il me sera facile de démontrer, et c'est ce que je ferai en peu de mots.

Le rapprochement de la statue du Louvre avec une figurine en bronze du Musée britannique[1], qui doit être une répétition antique de l'Apollon Philésios de Milet[2], et avec une statue en marbre du musée Chiaramonti[3], qui offre à peu près le même type, traité dans le même style archaïque, mais qui appartient, par l'exécution, à une époque romaine; ce rapprochement avait été proposé par moi, dans la Lettre à M. Ott. Muller[4]. M. Letronne, qui se fonde sur le même rapprochement pour

[1] Ce bronze, qui avait fait longtemps partie du musée Gaddi, à Florence, et qui fut publié d'abord par Gori, *Mus. Etrusc.*, t. I, tab. LI, passa ensuite dans les mains de sir Rich. Payne Knight, qui le publia de nouveau d'une manière plus conforme au style de l'original dans les *Specimens of anc. Sculpt.*, t. I, pl. XXXII. Voy. mes Mémoires de Numismat. et d'Antiquité, p. 129, n. 2.

[2] Sur cet Apollon de Milet et sur les médailles qui le représentent, voy. mes Mémoires de Numism., p. 128-129, n. 5.

[3] Éd. Gerhard, *Antike Bildwerke*, cent. I, taf. XI.

[4] *Annal., etc.*, t. V, p. 199.

appuyer sa détermination d'Apollon, n'a donc pu prétendre au mérite de la priorité, ni pour cette idée même d'Apollon, ni pour le choix des monuments qui s'y rapportent. Mais d'ailleurs je regrette qu'il ait ajouté aux exemples que j'avais cités d'autres exemples qui ne trouvent point ici leur application, qu'il ait assimilé à l'Apollon Philésios de Milet plusieurs figures d'Apollon, ouvrages de l'ancien art qui nous sont connus, soit par les monuments, soit par les textes, tels que les deux Apollons de Calamis[1] et celui d'Onatas[2], tels encore que l'Apollon représenté sur un bas-relief du Vatican[3], et l'Apollon d'Égine, qui forme le type d'une rare médaille de cette île[4] : chacune de ces figures appartenait à un ordre d'idées différent, et se distinguait par des attributs propres, bien qu'il pût y avoir, dans la composition et dans le style, des caractères qui leur fussent communs. C'est une simple observation que je me borne à consigner ici, et qui sera développée dans mon mémoire sur les figures d'Apollon.

La seule question que je veuille discuter quant à présent, c'est celle de savoir jusqu'à quel point le savant académicien était fondé à regarder comme un Apollon notre statue de bronze, parce qu'elle ressemblait, dans la pose générale et dans l'attitude des bras, aux répétitions antiques qui nous restent de

[1] L'un de ces Apollons de Calamis était celui qui fut érigé à l'occasion de la peste d'Athènes, et qui représentait le dieu comme Ἀλεξίκακος, Paus. I, 3, 2. Il est question d'un autre Apollon en marbre du même artiste, transporté à Rome, Plin. XXXVI, 4, 5, mais dont nous ignorons quelle put être la composition, aussi bien que celle de l'Apollon d'Apollonie d'Épire, cité par Strabon, VII, p. 319, A, aussi comme ouvrage de Calamis.

[2] Cet Apollon existait à Pergame, et il est cité par Pausanias, VIII, 42, 4; mais sans que nous sachions dans quelle attitude il était conçu et à quelle intention il répondait.

[3] *Mus. P. Clem.*, t. V, tav. XXIII (et non p. 23).

[4] M. Letronne en a publié le revers dans le texte même de son mémoire, p. 12.

l'Apollon Philésios de Milet, ce que j'avais signalé moi-même. A cette assimilation, qui s'était offerte d'abord à mon esprit, j'avais opposé le caractère de la tête et l'arrangement des cheveux[1], qui ne pouvaient convenir, suivant moi, à une figure d'Apollon. Or, c'est précisément par la coiffure que l'auteur du mémoire se flatte d'avoir établi plus solidement sa détermination d'Apollon. Mais c'est précisément aussi en ce point qu'il a commis une erreur que je me flatte de rendre évidente pour lui-même.

Cette coiffure, qu'il a pris la peine d'expliquer à l'esprit et aux yeux de ses lecteurs, à la fois par la description détaillée qu'il en a faite et par un dessin qu'il y a joint[2], consiste en une chevelure formée de deux rangs de petites boucles sur le devant du front, et relevée par derrière en une espèce de chignon par-dessus un cordon qui entoure la tête[3]. Sauf quelques détails, qui tiennent à la partie postérieure, et qui constituent un trait particulier de costume, rare sur les monuments, mais non pas tout à fait sans exemple, cette coiffure est celle qui convenait aux figures des jeunes gens des deux sexes, parvenus au terme de l'adolescence, à l'âge où l'on coupait pour la première fois les cheveux, qu'on avait laissés croître jusque-là, pour en consacrer les prémices à quelque divinité[4]. Une pareille chevelure, que j'appellerais éphébique, comme propre aux éphèbes, n'a donc rien qui caractérise Apollon, plutôt qu'aucun autre dieu représenté avec les traits de la jeunesse, tels que Bacchus, Mercure, l'Amour, Adonis, ou autre personnage mythologique. Les cheveux ceints du même cordon, bouclés

[1] *Annal., etc.*, t. V, p. 200 et 207.

[2] P. 12; cf. *Annal.*, t. VI, tav. D, 2.

[3] Voy. le dessin publié dans les *Mon. dell' Instit. archeol.*, t. I, tav. LVIII, LIX; et *Annal.*, t. VI, tav. agg. D, n° 2.

[4] Voy. les exemples que j'ai cités de cet usage grec dans ma lettre à M. K. Ott. Müller, *Annal. dell' Instit. archeol.*, t. V, p. 202-203, et dans mon Troisième mémoire d'Antiquité chrétienne, p. 134-136.

sur le devant et relevés par derrière et sur les côtés, à l'aide de ce cordon, se voient à diverses figures éphébiques, telles que les deux statues Borghèse, réputées Mars et Vulcain[1], telles que le jeune Thésée, du superbe vase de M. le duc de Luynes[2], figure que je regarde comme l'idéal de l'Éphèbe attique. Une tête héroïque, coiffée de même, qui forme le type d'une médaille ancienne de Siphnos[3], et qui ne peut être que la tête de Persée, héros national de cette île, se rapporte au même type; sans compter d'autres exemples fournis par la numismatique, et que je produirai dans le travail spécial que j'ai annoncé. Ceux que je viens d'indiquer suffisent pour l'objet que j'avais en vue, et qui était de montrer en quoi consistait la coiffure éphébique, commune à toutes les figures, soit de dieux, soit de héros, représentés avec les formes de l'adolescence.

Mais ce qui constituait le trait propre de la chevelure d'Apollon, ce que j'avais en vue quand je parlais de l'arrangement des cheveux de notre Éphèbe du Louvre, et ce qui a complétement échappé à l'attention de l'auteur du mémoire, ce sont les deux tresses de cheveux pendants, soit le long des joues, soit sur les épaules, qui, avec le nœud de cheveux, *κρώβυλος*[4], caractérisent essentiellement et uniquement Apollon, le dieu *ἀκερσεκόμης*, *εὐχαίτης*, *intonsus*, *crinitus*, par excellence[5]

[1] Voy. mes Monuments inédits, *Odysséide*, pl. XXXIII, où les deux têtes sont dessinées de manière à rendre sensibles les particularités de la coiffure, et où j'ai proposé pour les deux statues l'attribution d'Oreste et de Pylade, p. 173-176, qui me semble encore la plus probable.

[2] *Monum. dell' Instit. archeol.*, t. I, tav. LII.

[3] Mionnet, *Description*, etc., pl. LI, 6.

[4] Winckelmann, *Trattat. prelim.*, c. IV, p. 185, ed. Prat., et *Geschicht. der Kunst*; v, 1, § 14, *Werke*, t. IV, 83, 231); Visconti, *Mus. P. Clem.*, t. V, tav. XXXVI, p. 67, n. *b*, et *Oper. var.*, t. II, p. 136; Millingen, *Annal. dell' Instit. archeol.*, t. II, p. 229.

[5] Homer. *Iliad.* XX, 139; Pindar. *Pyth.* III, 16; Ovid. *Metam.* XII, 585; Horat. *Od.* I, XXI, 2; Tibull. I, IV, 37. Cf. *Mus. Bom.* P. I, tab. VIII, p. 7; *Pittur d'Ercolan.*, t. II, tav. XVII, p. 106, n. 9, et t. III,

C'est ainsi que le représente Apollonius de Rhodes[1], dans un passage où je reconnais avec plaisir que le savant académicien a eu raison de trouver les longues tresses ondoyantes qu'il croit désignées par le mot *βόσΊρυχοι*[2]; en quoi je suis encore de son avis. C'est, en effet, avec ces longues tresses flottantes

tav. I, p. 2, n. 5; Visconti, *Mus. P. Clem.*, t. I, tav. XIV, p. 24, n. *c*; Winckelmann, *Tratt. prelim.*, c. IV, p. 184-186, ed. Prat.; Creuzer, *zur Gemmenk.*, p. 191, 212; Feuerbach, *der Vatic. Apoll.*, p. 165, n. 28, et 166, n. 30. Les cheveux longs d'Apollon flottants sur l'épaule semblaient distiller la panacée, image exprimée par Callimaque, *Hymn. in Apoll.*, v. 39, qui répond bien à celle que nous offrent la plupart des monuments. Ces cheveux, répandus sur la nuque et flottants sans être retenus par aucun lien, tels que les décrit Christodore, dans une statue du gymnase de Zeuxippe, v. 73 :

*Ἦν δ'ἄρα χαίτης*
ΕΙΣΟΠΙΣΩ *σφίγξας ἄδετον πλόκον*·

ou bien encore, « flottants en boucles sur les deux épaules, » tels que les indique le même poëte, dans une autre statue qui se trouvait au même endroit, v. 284 :

*Πλόκαμος γὰρ ἕλιξ ἐπιδέδρομεν ὤμοις*
*Ἀμφοτέροις*·

nous représentent toujours la même image; mais nulle part cette idée n'est mieux exprimée que dans ces autres vers de Christodore, relatifs à une troisième statue d'Apollon, v. 266-268 :

*Εἶδον* ἈΚΕΡΣΕΚΟΜΗΝ *Ἕκατον θεόν, εἶδον ἀοιδῆς*
*Κοίρανον*, ἈΤΜΗΤΟΙΣΙ *κεκασμένον ἄνθεσι χαίτης*·
*Εἶχε γὰρ ἀμφοτέροισι κόμης μεμερισμένον ὤμοις*
ΒΟΣΤΡΥΧΟΝ *αὐτοέλικτον*.

Aussi K. Ott. Muller, qui cite ces textes, *Handbuch*, § 360, 3, remarque-t-il avec raison que « ces longues tresses de cheveux pendantes sur les épaules appartiennent, comme trait caractéristique, aux plus anciennes statues d'Apollon. »

[1] Apollon. Rh. II, 674, sqq :

*Χρύσεοι δὲ παρειάων ἑκάτερθε*
*Πλοχμοὶ βοτρυόεντες ἐπεῤῥώοντο κιόντι.*

Cf. *Annal.*, etc., t. VI, p. 205, n. 2.

[2] Voyez les passages des grammairiens cités par M. Letronne dans cette même note.

le long des joues[1], *βόσΊρυχοι παρωτίδες*[2], qu'un auteur ancien nous représente Apollon[3] : *Ἑκατέρωθε καθειμένος βοσΊρύχους*; et ce trait particulier de la chevelure d'Apollon se retrouve, décrit d'une manière où il entre un peu d'affectation de langage, mais certainement aussi beaucoup de connaissance de l'antiquité figurée, dans ce passage d'Apulée, relatif aux figures d'Apollon[4] : « *Apollo* et *intonsus* et genis gratus, et « corpore glabellus...... CRINES ejus præmulsis ANTIIS, pro- « mulsis capronĕis, ANTEVENTVLI et PROPENDVLI. » Ces deux longues tresses de la figure d'Apollon se rapportaient en or dans les statues chryséléphantines de ce dieu, ainsi que nous l'apprenons par le procédé de Denys le Tyran, qui faisait enlever ces tresses métalliques aux statues d'Apollon par la main de ses satellites[5] : *Καὶ τὸ ἄγαλμα δὲ τοῦ Ἀπόλλωνος περιεσύλησεν, ἔχον καὶ αὐτὸ χρυσοῦς* ΒΟΣΤΡΎΧΟΥΣ, *κελεύσας ἀποκεῖραί τινα αὐτό*; et la même pratique avait lieu quelquefois pour les figures de bronze, ainsi que cela a été démontré pour plusieurs de ces figures antiques qui nous restent[6], et qu'on en a la preuve, précisément pour l'Apollon en bronze de Canachus, d'après une excellente répétition antique que nous en possédons, monument du premier ordre à tous égards, le célèbre Apollon de Cassel, dont M. Letronne n'a fait aucune mention dans son travail. Un habile antiquaire, feu M. Vœlkel, a remarqué que les petites boucles de cheveux qui forment la coiffure de cet Apollon, d'ancien style, ne se joignent point

[1] Euripid. *Phœniss.*, v. 1500 : Βοσΐρυχώδης παρηίς.

[2] Aristophan. et Eupolis *apud* Polluc. II, 28.

[3] Lucian. *Dial. Deor.* II, t. II, p. 5, Bip.

[4] Apul. *Florid.*, § 3, t. II, p. 763, ed. Delphin.

[5] Ælian. *Hist. var.* I, 20; cf. Perizon. *ad h. l.*

[6] Le mérite de cette observation curieuse appartient à sir Rich. Payne Knight, *Prelimin. Dissert. to the Specimens of ancient Sculpt.*, §§ 45-48.

à la tête, mais qu'elles en sont séparées par un intervalle qui ne peut s'expliquer, sur une figure en marbre telle que celle-ci, que par le soin minutieux de l'artiste à imiter, jusque dans les moindres détails, la statue de bronze qui lui servait de modèle, et où cette partie de la coiffure avait été fondue à part et rajustée à la figure[1]. Quoi qu'il en soit de cette particularité, le fait que la coiffure d'Apollon se distinguait de la coiffure éphébique, en même temps qu'elle s'assimilait à celle des femmes, par les deux longues tresses qui lui pendaient de chaque côté du visage, est établi par les textes classiques d'une manière qui ne permet pas le moindre doute, et c'est aussi un trait d'antiquité figurée qui se trouve constaté par les monuments.

Qu'on examine, en effet, la figure d'Apollon, telle qu'elle est représentée sur les monuments du plus ancien style grec, dont je ne citerai ici que les principaux, l'autel rond du Capitole[2], ouvrage de style archaïque d'imitation, et l'autel des Douze dieux, du même musée[3]; le putéal de Corinthe[4], monument d'un art antique original; les bas-reliefs choragiques, tels que celui de la villa Albani, avec ses nombreuses répétitions[5]; ceux qui représentent l'enlèvement du trépied[6], et

[1] Vœlkel's, *Antik. Sculpturen im Museum zu Cassel*, dans le *Zeitschrift* de M. Welcker, p. 168-169. La même observation, faite par un antiquaire anglais, *Specim. of anc. Sculpt.*, t. I, pl. v et vi, a été reproduite au sujet d'une tête d'Apollon en marbre qui se trouve dans le même cas, et qui est au musée Britannique, *Marbles*, part. III, pl. iv; il en sera parlé plus bas, p. 295, n. 5.

[2] *Mus. Capitol.*, t. IV, tab. lvi; cf. Winckelmann's *Werke*, t. III, Taf. 5.

[3] Winckelmann, *Monum. ined.*, n. v; *Mus. Capitol.* IV, xxii.

[4] Dodwell, *alcun. Bassiril. dell. Grecia*, tav. ii, iii, iv

[5] Zoëga, *Bassiril. di Rom.* t. II, tav. xcix; *Monum. du Mus. Napol.*, t. IV, pl. 7, 8, 9, 10; *Brit. Mus. Marbles*, part. II, pl. xiii; *ibid. Marbl. Elgin.* xv, 103; cf. Ott. Müller, *Handbuch, etc.*, § 96, 17.

[6] Zoëga, *Bassiril.*, t. II, tav. lxvi; Paciaudi, *Monum. Pelopon.*, t. I, p. 114; *Monum. du Mus. Napol.*, t. II, pl. 35; *Augusteum*, Taf. v. Je ne cite pas le bas-relief du Vatican, *Mus. P. Clem.*, t. VII, tav. xxxvii, le seul de ces bas-reliefs antiques où la figure d'Apollon soit représentée

dont il existe aussi plusieurs répétitions, toutes dérivées d'un modèle archaïque; d'autres bas-reliefs, où se voit une ancienne idole d'Apollon érigée sur une colonne, tels que celui du Vatican[1], un second, publié par Guattani[2], et un troisième, trouvé à Capri[3]; et toute une classe de bas-reliefs hiératiques représentant une pompe de divinités, tels que celui de la villa Albani, où figurent Mercure, Minerve, Apollon et Diane, tous d'ancien style[4]; on se convaincra sans peine, à la manière dont la chevelure d'Apollon y est traitée, toujours avec ces deux longues tresses pendantes le long des joues, *crines anteventuli et propenduli*, que c'était là un trait de costume propre à la figure de ce dieu, dans les conditions du style hiératique.

Le même trait se retrouve dans les statues d'Apollon qui nous restent encore de ce style ancien, soit original, soit d'imitation, telles qu'une statue du musée Capitolin[5], réputée

sans les deux longues tresses pendantes, parce que cette figure tout entière est une œuvre de restauration, ainsi que Zoëga, *Bassirilievi*, t. II, p. 100, en a fait l'observation. Mais, sur un fragment du *Museò Gregoriano*, t. I, tav. XCVIII, 2, où cette figure d'Apollon est entière, la chevelure du dieu offre la particularité en question, remarquée par Visconti, sur le bas-relief de notre musée du Louvre, qu'il a publié lui-même, comme un des éléments de cette figure conçue dans les conditions de l'ancien style grec; voy. ses *Oper. var.*, t. IV, tav. XVII, p. 111.

[1] *Mus. P. Clem.*, t. V, tav. XXIII.

[2] *Notizie per l'ann. 1785*, Giugno, tav. I.

[3] N. Hadrava's *Freundsch. Brief. über verschied. auf d. Insel. Capri entdeckte Alterthümer* (Dresde, 1794, 4), Taf. IV: Cette antique idole d'Apollon le représente avec la patère dans la main droite et l'arc dans la gauche.

[4] Zoëga, *Bassril.*, t. II, tav. C; monument de la même classe que l'autel rond du Capitole.

[5] *Mus. Capitolin.*, t. III, tav. XIV. A la vérité, Lorenzo Re a soutenu que c'était contre toute raison qu'on avait fait un Apollon de cette statue, qui représente, suivant lui, un Athlète vainqueur, voy. ses *Sculture del Mus. Capitol.*, t. I, *Atrio*, tav. VIII, p. 75; mais la longue chevelure, trait caractéristique d'Apollon, ne saurait convenir à un athlète; et je puis dire qu'après un long et sérieux examen que j'ai eu occasion de faire récemment de cette statue au musée du Capitole, je me suis convaincu qu'elle représentait Apollon, et précisément l'Apollon de Milet, dont elle était une des répétitions antiques. La célébrité de cette statue est encore attestée

étrusque par Winckelmann[1], à raison de ce style même qui s'attribuait alors à l'école étrusque, au lieu d'être reconnu, comme il l'est aujourd'hui, pour appartenir à une ancienne école grecque; telles encore qu'une statue du même style, citée par Winckelmann[2], laquelle se trouvait au palais Conti, à Rome; telles surtout que l'Apollon de Cassel, répétition antique du Philésios de Milet, et un autre Apollon de notre musée du Louvre, restauré en *Bonus Eventus*[3], lequel est évidemment une copie du même original; telles enfin que la statue en marbre d'Apollon, trouvée à Théra, et maintenant placée dans le temple de Thésée, à Athènes, certainement le plus ancien simulacre d'Apollon qui existe au monde, que j'avais fait dessiner durant mon séjour à Athènes, et qui vient d'être publiée par M. Ad. Schœll[4]. Sur toutes ces statues, pour ne point parler de quelques figurines, telles qu'un petit bronze publié par Middleton[5]; la figurine de notre Cabinet des antiques, dédiée par Céphisodôros à Æsculape[6]; la statuette d'Apollon, en style grec très-ancien, trouvée à Locres[7], et sur-

par une tête de grandeur colossale en marbre, ayant appartenu à une de ces répetitions d'ancien style grec qui se trouve au musée Britannique, *Marbles*, P. III, pl. IV, et qui offre cette particularité déjà signalée plus haut, p. 196, n. 1, que les boucles de cheveux disposées sur les tempes ont été imitées d'après un original en bronze, et qu'elles avaient été fondues à part et rapportées à la figure.

[1] *Stor. dell. Art.*, l. III, c. 2, § 11, p. 48, n. 64, ed. Prat.

[2] A l'endroit cité, note précédente, p. 48, et 49, n. 66.

[3] C'est la statue de l'ancienne collection Richelieu, exposée sous le n° 258, et décrite par Visconti, Notice, etc. (1817), *Oper. var.*, t. IV, p. 417-418; elle est gravée dans les Monum. du Mus. Napoléon, t. IV, pl. 61.

[4] *Archæol Mittheil. aus Griechenl.*, Taf. IV, fig. 8.

[5] *German. Antiq. Monum.*, tab. VIII, n° IV.

[6] Gravée dans le Recueil du comte de Thoms, pl. VI; voy. plus haut, p. 182. Les cheveux de cette figure sont rassemblés en nœuds et pendants sur la nuque, à peu près comme dans la figurine dédiée par Polycratès.

[7] Publiée dans les *Monum. dell' Instit. Archeol.*, t. I, tav. XV; *Annal.*, t. II, p. 12. La pose de cette figurine est très-archaïque, les jambes à peine détachées l'une

tout la célèbre statuette du musée Nani, actuellement du cabinet Pourtalès-Gorgier[1], le trait caractéristique des deux tresses pendantes est reproduit de manière à ne pas permettre de douter que ce ne fût là un élément essentiel de la figure de ce dieu; et ce qui achève de le prouver, c'est que ce trait se retrouve à toutes les anciennes idoles d'Apollon, qui forment le type de médailles grecques, autonomes ou impériales, ou de pierres gravées, telles que l'Apollon Smintheus de la Troade[2], l'Apollon Délien de Délos et de Tanagra[3], un Apollon à la biche, de Delphes[4]; l'Apollon de Caulonia[5], celui de Colophon[6], de Synaos[7], et même celui d'Égine[8], pour ne citer ici que quelques-uns de ces anciens simulacres d'Apollon, exécutés, à n'en pas douter, d'après toutes les traditions de style hiératique de la haute époque de l'art, qui seront de ma part l'objet d'un examen spécial dans le mémoire dont il a été question.

Le même trait de costume se retrouve dans d'autres figures

de l'autre, les bras presque collés au torse et ployés à la hauteur des hanches; les mains fermées, percées d'un trou rond, propre à recevoir un arc et un javelot, les deux symboles d'Apollon. Le mode d'arrangement des cheveux, en petites boucles autour de la tête, convient pareillement aux anciens simulacres d'Apollon; et les deux tresses pendantes sur les épaules ajoutent un trait caractéristique.

[1] Pacciandi, *Monum. Peloponn.*, t. II, p. 50; *Cabin. Pourtalès-Gorgier*, pl. XIII, p. 42 et suiv.

[2] C'est le type des médailles d'Hamaxite, d'Alexandria Troas et d'Ilium recens; voy. mes Mém. de Numismat., p. 128, n. 1, n. 2.

[3] Tel qu'il est figuré sur la pierre gravée, publiée par Millin, *Galer. mythol.*, pl. XXXIII, n° 474, où ce savant, trompé par l'abondante chevelure qu'il avait prise pour la peau de lion, avait cru voir Hercule au lieu d'Apollon. Le mérite de cette observation appartient à Vœlkel, dans le *Zeitschrift*, p. 165, n. 19; voy. aussi ma Lettre à M. Schorn, § III, n° 24, p. 198-203, où ce point d'antiquité a été traité avec de nouveaux développements.

[4] Tel qu'il est représenté sur une pierre gravée du recueil de Schlichtegroll, pl. XLV; Ott. Müller, *Monum. de l'Art antique*, pl. XV, 61; voy. mes Mém. de Numismat., p. 137, n. 2, 3.

[5] Voy. mon Mémoire sur le type des méd. de Caulonia, pl. I, n° 1.

[6] Mionnet, *Description, etc.*, t. III, p. 82, n° 142, etc.

[7] Streber, *Numismata, etc.*, tab. IV, p. 11.

[8] Tel qu'il est représenté dans la gravure même de M. Letronne, p. 11.

d'Apollon, conçues dans les mêmes conditions de style, mais dans un autre ordre de représentation, telles que l'Apollon Citharœde, vêtu d'une longue tunique, *χιτὼν ὀρθοστάδιος*, de femme, avec des formes du corps et des traits du visage qui tiennent de la femme presque plus encore que de l'homme, ainsi que nous en avons un exemple dans le célèbre Apollon Citharœde si connu sous le nom de Muse Barberini [1], que Winckelmann prenait, certainement sans preuve suffisante, pour un ouvrage original d'Agéladas [2], mais qui est en tout cas une œuvre d'une école grecque ancienne, et où le trait des deux tresses pendantes a été remarqué avec raison par l'habile antiquaire de Munich [3], comme une particularité qui tenait à l'ancien style [4]. Mais qu'avais-je besoin du témoignage de ces monuments, pour constater un fait que le savant académicien avait pris soin lui-même de rendre sensible à tous les yeux, en insérant dans son texte la gravure au trait de l'Apollon du musée Britannique et de celui du musée Chiaramonti, deux répétitions antiques de l'Apollon Philésios de Milet, signalées par tous les antiquaires, par Vœlkel [5], par Ott. Müller [6], par M. Éd. Gerhard [7], et par moi [8], et admises par lui-même? Or ces deux figures d'Apollon, d'ancien style, offrent les deux tresses pendantes qui caractérisent effectivement Apollon, et qui

[1] Publié par Bracci, *Memor. de' Incisori*, t. I, tav. XXIV.

[2] Winckelmann, *Stor. dell' Art.*, l. IX, c. 1, § 22, et c. 3, § 3; et *Mon. ined. Tratt. prelim.*, c. IV, t. IV, p. 166, ed. Prat.

[3] Schorn, *Beschreibung der Glyptothek*, n° 82, p. 75.

[4] C'est une statue du même ordre, et pareillement d'un style archaïque, que celle de l'Apollon assis, vêtu d'une tunique longue finement plissée et d'un pallium jeté par-dessus, tenant la lyre de la main gauche et le plectrum de la droite, qui se voit au musée du Vatican, et que M. Éd. Gerhard a publiée, *antike Bildwerke*, I. Cent. Taf. LXXXIV, 1, 2.

[5] Dans le *Zeitschrift* de M. Welck., p. 164

[6] *Handbuch, etc.*, § 86, 2 et 3; cf. *Kunstblatt*, 1821, n° 16.

[7] Dans une lettre adressée à Boettiger, et insérée dans le recueil intitulé : *Archæologie und Kunst*, p. 110.

[8] *Annal. dell' Instit. Archeol.*, t. V, p. 199.

manquent à la chevelure de la statue du Louvre. Maintenant, j'en appelle à lui-même : comment un critique si attentif à relever les moindres différences, afin de procéder avec plus de sûreté dans ses assimilations, a-t-il pu négliger un trait aussi important, un trait signalé à la fois par les textes et par les monuments, un trait enfin si caractéristique d'Apollon, qu'il parut suffisant à l'illustre auteur du Musée Pie-Clémentin[1], pour reconnaître ce dieu dans une statue d'homme habillé en femme, l'un des monuments les plus curieux et les plus énigmatiques de toute la collection du Vatican? Si ce trait, caractéristique au plus haut degré et sensible à tous les yeux, a échappé à son observation, que penser de l'attention qu'il apporte à l'examen des monuments antiques? Ou, s'il a cru devoir le passer sous silence, sans essayer au moins d'expliquer par quelle raison une statue d'Apollon conçue dans les mêmes conditions de style que l'Apollon Philésios de Milet, a pu manquer d'un élément aussi essentiel; que dire de cette omission, si peu conforme aux règles de la critique? Il ne m'appartient pas de décider laquelle de ces deux suppositions s'applique au procédé de l'auteur du mémoire. Je pourrais me croire autorisé à penser que ç'a été de sa part faute d'une attention suffisante, en voyant que, parmi les rapprochements qu'il propose entre des statues du même style et du même sujet que l'Apollon Philésios, il cite une statue archaïque d'Apollon, qui, de la collection Choiseul-Gouffier[2], a passé dans le musée Britannique[3]. Cette statue, qui est publiée dans le recueil des *Specimens of ancient Sculpture*[4], où elle est intitulée Apollon athlé-

[1] *Mus. P. Clem.*, t. III, tav. XXXIX, p. 50 : « Altri monumenti ce l'offrono (Apollo), « coll' abito affatto muliebre ; le chiome « pendenti su d'ambi gli omeri sono SVE « PROPRIE. »

[2] Dubois, *Catalogue*, etc., n° 40, p. 15

[3] *Synops. of the Contents of the Br. Museum*, IV[th] R, n° 2.

[4] T. II, pl. V.

tique, deux expressions certainement étonnées de se voir ainsi associées, n'est pas un Apollon; et la seule preuve que j'en veuille donner ici, en attendant l'examen détaillé que je me propose de faire de cette statue, dans mon mémoire sur les figures d'Apollon, c'est qu'elle n'a pas les deux tresses de cheveux pendants qui sont propres à la coiffure d'Apollon; d'où il suit que c'est précisément une figure d'Éphèbe vainqueur dans les jeux publics, comme notre statue du Louvre.

Mais, sans m'engager à cet égard dans une question qui trouvera naturellement sa place ailleurs, je me borne à soutenir mon observation, et je maintiens que la statue du Louvre, n'offrant pas, dans la chevelure de l'Éphèbe, le trait caractéristique de la coiffure d'Apollon, que j'avais en vue à la fois dans les textes et dans les monuments, ne peut représenter ce dieu; j'ajoute que ni les traits du visage, qui n'ont rien d'idéal, ni les formes du corps, qui appartiennent à une nature individuelle, traitée avec une vérité naïve, ne sauraient convenir non plus à Apollon; tandis qu'il résulte pour moi, avec toute la certitude possible, et cela d'après un examen souvent répété, que cette figure d'Éphèbe, exactement imitée d'un individu qui offrait, dans sa conformation physique, toutes les conditions d'un jeune homme exercé à la course, doit représenter quelqu'un de ces adolescents vainqueurs à la course dans les jeux publics, dont il exista tant de statues dans la haute antiquité grecque, et dont nous possédons un bel exemple, conçu dans un autre ordre d'idées et exécuté dans un autre style, mais toujours d'une haute école de l'art grec, dans la célèbre statue en bronze du musée de Berlin, connue sous le nom de *l'Adorant*[1]. Tel est le résultat auquel je me suis

[1] Cet admirable bronze, qui provient des premières fouilles d'Herculanum (celles de 1713; voy. à ce sujet Boettiger, *Amalthea*, t. I, *Vorbericht*, p. VII), et qui forme

trouvé conduit par toutes mes études sur l'art en général et sur cette statue en particulier, celui auquel je me tiens avec une conviction profonde, et qui n'a pu recevoir la moindre atteinte par l'effet de contradictions prises en dehors des vrais éléments de la question.

Il me resterait à examiner jusqu'à quel point l'on a été fondé à décider que la statue qui nous occupe est d'un style archaïque d'imitation, en y reconnaissant, comme on l'a dit, « l'empreinte de deux styles différents, un mélange et comme une lutte de deux manières. »

A cet égard encore, je dois dire que l'opinion du savant académicien ne saurait soutenir un examen sérieux. S'il est un fait que je croie pouvoir démontrer par l'analyse exacte de toutes les parties de la figure antique qui nous occupe, c'est que c'est une œuvre tout originale, toute conçue dans les vraies conditions de l'ancien art grec, avec une vérité d'imitation qui va quelquefois jusqu'au scrupule, qui reste quelquefois au-dessous de la science, sans aucun mélange de deux manières différentes, sans cette lutte de styles qu'on a si singulièrement supposée, et qui n'existe nulle part dans toute l'antiquité figurée, où l'art procède constamment par des pro-

aujourd'hui le principal ornement du musée de Berlin, a fourni le sujet d'une dissertation particulière de M. Levezow, qui y vit d'abord Ganymède, qui, plus tard, y reconnut un Éphèbe rendant grâces aux dieux qu'il adore. *de juvenis Adorantis signo, etc.*, Berlin, 1808, in-4°. Visconti compléta cette explication en y reconnaissant un jeune vainqueur à la course, rendant grâces aux dieux de sa victoire, *Mus. Napol.*, t. IV, sér. IV; cf. *Oper. var.*, t. IV, tav. XXII, p. 159-162, et en y ajoutant la conjecture que cette statue d'un jeune vainqueur dans l'attitude de l'adoration pouvait bien être l'ouvrage de Bedas, fils et disciple de Lysippe, cité par Pline, comme ayant fait un *Adorantem*, XXXIV, 8, 19. Sauf cette conjecture, qui restera toujours sans doute à l'état de pure hypothèse, l'opinion de Visconti s'est concilié l'assentiment unanime des antiquaires; voy. Éd. Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, p. 39-41, n° 19; Levezow, *Amalthea*, t. II, p. 356-357; Welcker, *Kunst-Museum zu Bonn.*, p. 48.

grès graduels, par des transitions douces, opérées dans le même principe, jamais avec des tendances contradictoires, jamais avec des manières qui se combattent. Mais c'est là une question qui tient à tout l'ensemble de l'histoire de l'art, et que je me réserve de traiter avec soin, en ce qu'elle a d'applicable à notre statue du Louvre, dans le mémoire qui aura pour objet l'examen des figures d'Apollon en général, et celui de cette statue en particulier.

Je ne puis cependant me dispenser de parler d'une circonstance qui tendrait à infirmer considérablement cette manière de voir, si l'on s'en tenait à l'opinion qu'a cherché à en donner le savant académicien. Il s'agit de l'inscription, composée de deux mots seulement, **ΑΘΑΝΑΙΑ ΔΕΚΑΤΑΝ**, et incrustée en lettres d'argent sur le pied gauche de la figure. S'il était reconnu que cette inscription est d'une époque plus ou moins postérieure à Alexandre, d'après la forme des caractères, il résulterait de là presque invinciblement que la statue elle-même est de cette époque ; conséquemment, qu'elle est une œuvre d'un style d'imitation ; car, et c'est un point sur lequel je me trouve complétement d'accord avec M. Letronne, l'inscription n'a pas été ajoutée après coup sur le pied de la figure ; l'exécution de cette figure et sa dédicace sont bien du même temps ; donc, si l'inscription était récente, il faudrait de toute nécessité que la statue le fût aussi. Mais je n'ai jamais cru, et je ne pense pas encore à présent, qu'on pût tirer de la forme des sept caractères grecs[1] employés dans les deux mots, **ΑΘΑΝΑΙΑ ΔΕΚΑΤΑΝ**, des inductions telles que ce monument dût être rigoureusement réputé postérieur à Alexandre ; et pourtant, je n'avais pas dissimulé moi-même que deux de ces lettres, le **Κ** et le **Θ**, me paraissaient formées d'après un mo-

[1] Je dis sept, parce que l'*iota* n'existe réellement pas dans l'inscription, comme on le verra plus tard.

dèle d'époque alexandrine[1]. C'étaient aussi les deux lettres dont la forme, comparativement récente, avait le plus frappé M. Letronne, en même temps que la régularité des formes de l'A et du N[2], et ce sont encore là les indices paléographiques sur lesquels il a insisté de nouveau dans son mémoire, pour appuyer son opinion, que l'inscription et la statue doivent être du milieu du premier siècle avant notre ère[3]. Cependant, il s'est fait dans les idées de l'auteur, peut-être à son insu, une certaine modification qui ne se révèle qu'à un examen très-attentif; car, d'abord, l'inscription incrustée en lettres d'argent ne lui paraissait pas de beaucoup antérieure à Alexandre, bien qu'elle pût être postérieure à cette époque, et que, dans cette hypothèse, elle fût moins ancienne que les tables d'Heraclée[4]. On voit que l'opinion du savant académicien flottait encore, à l'époque où il écrivait sa lettre à M. Millingen, dans un milieu assez vaste, avant et après Alexandre; ce qui prouve qu'à ses yeux, comme aux miens, les caractères paléograhiques de l'inscription n'étaient ni assez nombreux ni assez décidés pour comporter une détermination rigoureuse. Aujourd'hui, pourtant, il rabaisse cette inscription et la statue qui la porte jusqu'au milieu du premier siècle avant notre ère. Que s'est-il donc passé dans cet intervalle de huit années, qui ait pu affecter si gravement l'opinion du savant académicien? L'inscription n'a pas changé de forme ni de place; qu'y a-t-il donc ici de changé ou de nouveau? C'est qu'il s'est produit une nouvelle inscription, sortie des flancs de la statue; et malheureusement cette seconde inscription ne s'est trouvée d'accord avec la première, ni pour le dialecte, ni pour la paléographie. Il a donc fallu chercher à rajuster ensemble deux monuments

[1] *Lettre à M. K. Ott. Müller*, p. 16.
[2] *Annal.*, t. VI, p. 221.
[3] *Explication, etc.*, p. 40.
[4] *Annal.*, t. VI, p. 231.

qui se repoussaient; et c'est à ce nouveau travail que s'est employé le savant académicien avec tout le soin possible, et je voudrais pouvoir ajouter avec tout le succès désirable.

L'ancienne inscription ne lui fournit plus le sujet d'aucune observation, quant aux formes de l'A, du N, de l'E et du Θ; il néglige le K, qui est pourtant, de toutes les lettres de cette inscription, celle qui offre la forme la plus décidément récente; mais il insiste pour la première fois sur l'absence de l'iota (muet) dans le mot ΑΘΑΝΑΙΑ, qui devait être écrit ΑΘΑΝΑΙΑΙ; et il tire de cette circonstance une preuve de l'âge moderne de l'inscription. Pour expliquer cette absence de l'iota muet, qui m'avait frappé aussi, j'avais dit que, dans la formule ΑΘΑΝΑΙΑ ΔΕΚΑΤΑΝ, le nom ΑΘΑΝΑΙΑ pouvait être au nominatif, avec un verbe, *ἔλαχεν*, *ἔλαβεν*, ou tout autre terme équivalent sous-entendu; et cette explication conserve toute sa valeur, puisque la phrase, telle que je la concevais, est parfaitement grecque. Mais j'avais proposé une explication qui me paraissait meilleure, et qui avait satisfait M. Letronne lui-même[1] : c'est qu'un trait supérieur incrusté en argent, que j'avais remarqué au-dessus du dernier A du mot ΑΘΑΝΑΙΑ, tenait la place de l'iota final. L'auteur du nouveau mémoire passe cette explication sous silence; il rétracte, sans en rien dire, l'approbation qu'il y avait donnée, et il se contente d'alléguer l'absence de l'iota muet comme une preuve décisive de l'époque récente de l'inscription qui la présente. En réponse à cette allégation, je me contente, à mon tour, de reproduire mes anciennes observations; ce sera à l'Académie et au public à décider. J'ajouterai seulement, en ce qui concerne l'absence de l'iota final, que cette particularité n'est pas aussi décisive que le croit M. Letronne, en faveur de son opinion nouvelle; car il y a des exemples de cette omission de l'iota dans des monuments d'une

[1] *Annal., etc.*, t. VI, p. 210, n. 1

belle époque grecque; et j'en puis citer un que j'avais cru être le premier à signaler à l'attention des antiquaires, l'Hérôôn de Théra, que j'avais fait dessiner sur place en 1838, et que M. L. Ross a publié en 1842 [1]. L'inscription, gravée au-dessus de la niche, telle que l'a donnée cet habile philologue [2] :

ΘΕΑ ΒΑΣΙΛΕΙΑ
ΕΠ..ΟΓΧΟΣΚΑΙ
.ΙΠ .ΑΡΙΣΤΑΧΑΡΙΣΤΕΙΟΝ

offre deux fois l'iota final supprimé dans les mots ΘΕΑ (Θεᾷ) et ΒΑΣΙΛΕΙΑ (Βασιλείᾳ), et il n'est pas douteux pour moi que ce monument, dont je me propose depuis longtemps de faire l'objet d'un travail particulier, n'appartienne à la pure antiquité grecque. Il me semble même, à moins que ce ne soit l'effet de quelque illusion d'antiquaire, pour laquelle je réclame l'indulgence de l'Académie, qu'il y a dans la forme du Θ, de l'E, de l'A et du N, beaucoup d'analogie entre cette inscription de Théra et celle de notre statue du Louvre; et, si cette

[1] Dans les *Annali, etc.*, t. XIII, tav. xxvi, a—9.

[2] Voici la même inscription, telle que j'ai cru la voir en y regardant d'aussi près que possible :

ΘΕΑ ΒΑΣΙΛΕΙΑ
ΕΠ////ΟΓΧΟΣΚΑΙ
Ρ.. ΑΡΙΣΤΑΧΑΡΙΣΤΕΙΟΝ.

Voyez la planche d'inscription ci-jointe, n° 21. J'ajoute ici une observation qui n'est peut-être pas sans quelque importance. Le retranchement de l'iota au datif et à l'ablatif a été signalé par Strabon, l. XIV, p. 648, comme appartenant à BEAUCOUP DE GENS qui rejetaient l'orthographe généralement usitée, en tant que n'étant pas fondée sur une raison naturelle : *Πολλοὶ γὰρ χωρὶς τοῦ ι γράφουσι τὰς δοτικὰς, καὶ ἐκβάλλουσί γε τὸ ἔθος (ὡς) φυσικὴν αἰτίαν οὐκ ἔχον.* Feu M. de Köhler avait cité ce texte, *Iles et Course d'Achille*, p. 251, 798), à l'occasion d'une inscription où l'iota était partout supprimé; et le traducteur français de Strabon avertit, t. IV, p. 312, n° 1, qu'il a ajouté ὡς, pour ne pas faire partager par Strabon l'opinion des gens qui blâmaient l'orthographe usuelle, ce qui est peut-être très-hasardé. Maintenant, qui sait si l'auteur de notre inscription n'était pas un de ces Grecs si *nombreux*, *πολλοί*, au temps de Strabon, et sans doute encore avant, qui supprimaient l'iota au datif? et dès lors, que devient l'argument de M. Letronne?

analogie était réelle, comme elle viendrait à l'appui du dialecte dorique, qui était aussi celui de Théra, ce pourrait être un indice que notre statue, dont on ignore encore la provenance, mais qui paraît avoir été trouvée dans l'Archipel grec, d'où elle fut portée en Italie, avait été exécutée et dédiée dans l'île de Théra, par des mains doriennes, comme je le disais au commencement de ce mémoire. Mais je n'insiste pas sur cette conjecture, et je reprends la suite de ma discussion.

J'ai dit que l'inscription gravée sur la lame de plomb différait de celle qui est incrustée en lettres d'argent, et par le dialecte, puisque l'une présente une forme de dialecte attique, et que l'autre est manifestement conçue en dialecte dorique, et par les caractères paléographiques. Or c'est à faire disparaître ces contradictions apparentes que s'est principalement attaché l'auteur du nouveau mémoire. Il passe pourtant sous silence le fait de la différence des deux dialectes, qui n'a pu échapper à sa pénétration, et qui méritait bien qu'on cherchât à en rendre compte d'une manière ou d'une autre. Quant à la différence des caractères paléographiques, elle était trop grave et trop sensible pour que le savant académicien pût éluder la discussion sur ce point. Aussi a-t-il cherché à expliquer cette différence par celle qui existe naturellement, dit-il, entre deux inscriptions tracées par des procédés divers, la première, creusée à loisir pour y incruster le filet d'argent, peut-être même, ajoute-t-il, gravée avec une intention d'archaïsme; l'autre, tracée avec négligence et précipitation, au burin ou au poinçon, par des artistes qui ne se piquaient pas d'être des calligraphes[1]. C'est ainsi que le savant académicien se flatte d'avoir démontré que deux inscriptions aussi essentiellement dissemblables dans la forme des caractères peuvent provenir

[1] *Explication, etc.*, p. 39.

des mêmes mains et appartenir au même monument. Mais, pour obtenir sur ce point la conviction dont il a besoin, il faut accorder d'abord que l'inscription incrustée en lettres d'argent a été gravée avec une intention d'archaïsme, attendu qu'elle est manifestement plus ancienne. Il faut accorder, en second lieu, que l'inscription sur la lame de plomb, qui avait pour objet de conserver et de transmettre à la postérité la plus reculée les noms des deux artistes, a été tracée avec négligence et précipitation : ce qui paraîtra bien peu probable. Il faut reconnaître, en troisième lieu, que c'est cette inscription des deux noms d'artistes, qui ne se piquaient pas d'être des calligraphes, qui offre, à plusieurs de ses lettres, le Ϲ, l'E, le Π, l'Ω et le N, l'espèce d'ornement calligraphique nommé *apices*, ornement qui manque tout à fait à l'inscription de la statue, et qui cependant, à raison de ce qu'elle a été creusée à loisir, pour y incruster le filet d'argent, y aurait si bien tenu sa place, si cette inscription eût été du temps où l'on faisait usage de cet ornement dans la paléographie grecque. Ainsi, pour admettre l'opinion du savant académicien, il faut se prêter à trois suppositions contraires à toute vraisemblance; il faut faire violence aux monuments qu'on veut rendre contemporains, malgré la différence des caractères qui tend à les séparer; il faut rapprocher les temps, d'une part, à l'aide d'une intention d'archaïsme, de l'autre, au moyen d'une supposition de négligence et de précipitation. Mais tous ces efforts resteront en pure perte pour quiconque considérera, avec un esprit dégagé de toute prévention, les monuments mêmes dont il s'agit; et il demeurera constant, premièrement, que l'inscription incrustée en lettres d'argent peut très-bien être antérieure au siècle d'Alexandre, comme l'auteur l'avait d'abord reconnu lui-même, attendu que les irrégularités d'ortho-

graphe et les variétés de paléographie que présentent même les marbres attiques, les monuments généralement gravés avec le plus de soin entre tous ceux de l'antiquité grecque, peuvent suffire à rendre compte, sur une inscription en dialecte local, telle que celle-ci, des apparences plus ou moins réelles d'une époque comparativement plus récente qu'offrent deux ou trois des sept lettres dont elle se compose; secondement, que l'inscription de la lame de plomb, gravée, non avec négligence ni avec précipitation, mais bien avec tout le soin que comportait l'objet même de sa destination, appartient, par sa teneur et par tous ses caractères paléographiques, à une époque plutôt postérieure qu'antérieure au premier siècle de notre ère : d'où il suit irrésistiblement que ces deux inscriptions n'ont pu provenir des mêmes mains, ni appartenir au même monument, du moins à une même époque.

Au reste, pour que l'Académie puisse porter en toute connaissance de cause son jugement sur la question paléographique, je mets sous ses yeux le *fac-simile* des deux inscriptions [1]. Pour celle de la lame de plomb, je reproduis le dessin qu'en a publié M. Letronne; pour celle de la statue, j'en donne une copie aussi exacte que possible, telle qu'elle a pu être exécutée sous mes yeux, d'après un calque. J'ai constaté, au moyen de l'examen le plus attentif, que l'iota manque et a toujours manqué dans le mot ΑΘΑΝΑΑ, écrit ainsi, et non ΑΘΑΝΑΙΑ, comme je l'avais cru voir d'abord, et comme l'a donné en dernier lieu M. Letronne lui-même. La place nécessaire pour l'I ne se trouve pas entre les deux derniers Α [2]; et il suit de là, avec toute certitude, un indice paléographique de

[1] Voyez la planche lithographiée jointe à ce mémoire, n° 1.

[2] C'est ce que l'on peut vérifier aussi sur la copie de l'inscription qu'a donnée M. de Clarac, *Mus. de Sculpt.*, pl. 482 A, n° 929 A.

plus, la forme ΑΘΑΝΑΑ étant certainement archaïque, et peut-être même plus ancienne que la forme ΑΘΑΝΑΙΑ[1]. En second lieu, j'ai acquis la certitude que les traits, Ο —, indiqués au-dessus de l'A final, ne sont pas les restes des deux lettres ΟΣ, comme l'a présumé tout récemment M. Letronne, mais que ce sont deux signes paléographiques dont l'interprétation reste soumise à toutes les explications qu'on en voudra donner. Maintenant qu'on a les deux inscriptions sous les yeux, que l'on prononce, et que l'on dise s'il est possible qu'elles soient du même temps et de la même main. Quant à moi, je ne crains pas d'affirmer qu'elles appartiennent à deux systèmes d'écriture grecque différents, et conséquemment à deux siècles assez éloignés l'un de l'autre; d'où il suit, je le répète, qu'elles n'ont pu se trouver liées au même monument, du moins à la même époque. Telle est ma conviction sur ce point; et si cette conviction rencontre une difficulté dans le fait que l'inscription gravée sur la lame de plomb est sortie, à ce qu'on affirme, mais sans que personne en ait été témoin, de l'intérieur de cette statue, je déclare, en finissant, que je ne me charge pas de lever cette difficulté, attendu que je ne pourrais le faire qu'en me livrant à une discussion qui sortirait du terrain de la question archéologique où j'ai voulu me renfermer.

[1] La forme ΑΘΗΝΑΑ se trouve dans la célèbre inscription attique, *apud* Boeckh. *Corp. Inscr. gr.*, n° 150, au sujet de laquelle ce savant philologue déclare, p. 236, que la forme Ἀθηναία se trouve toujours avant l'archontat d'Euclide. Il est de fait cependant que le mot ΤΑΘΕΝΑΑΙ s'est rencontré sur un marbre antique que M. L. Ross qui l'a publié, *Annal. dell' Instit. Archeol.*, t. XIII, p. 28, fait remonter jusqu'à l'époque du sculpteur Endœos et du tyran Cylon, c'est-à-dire jusqu'à l'âge des Pisistradides; voyez un *fac-simile* de cette inscription dans l'Ephémeride archeologique d'Athènes, n° XVIII, n° 353.

FIN.

